U d'/of OTTAWA
39003000351832

BIBLIOTHÈQUE
DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

PARERGA ET PARALIPOMENA

MÉTAPHYSIQUE
ET
ESTHÉTIQUE

PAR

ARTHUR SCHOPENHAUER

PREMIÈRE TRADUCTION FRANÇAISE
AVEC PRÉFACE ET NOTES
PAR

AUGUSTE DIETRICH

DOCTRINE DE LA CONNAISSANCE ET MÉTAPHYSIQUE
SPÉCULATION TRANSCENDANTE SUR L'APPARENTE
PRÉMÉDITATION QUI RÈGNE DANS LA DESTINÉE DE CHACUN
PENSÉES SE RÉFÉRANT A L'INTELLECT
MÉTAPHYSIQUE DU BEAU ET ESTHÉTIQUE
SUR L'INTÉRESSANT

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
LIBRAIRIES FÉLIX ALCAN ET GUILLAUMIN RÉUNIES
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1909

MÉTAPHYSIQUE

ET

ESTHÉTIQUE

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

AUTRES OUVRAGES DE SCHOPENHAUER

TRADUITS EN FRANÇAIS

Bibliothèque de Philosophie contemporaine

Pensées et fragments. 1 vol. in-16, 21e édition. Traduit par M. J. Bourdeau . . . . . 2 fr. 50

Essai sur le libre arbitre. 1 vol. in-16, 10e édition. Traduit et précédé d'une introduction par M. Salomon Reinach . . . . . 2 fr. 50

Le fondement de la morale. 1 vol. in-16, 9e édition. Traduit par M. A. Burdeau . . . . . 2 fr. 50

Le monde comme volonté et comme représentation. 3 vol. in-8. 3e édition. Traduit par M. A. Burdeau. Chaque vol. . . 7 fr. 50

Aphorismes sur la sagesse dans la vie (*Parerga et Paralipomena*). 1 vol. in-8. 9e édition. Traduit par M. Cantacuzène . 5 fr. »

Écrivains et style (*Parerga et Paralipomena*). 2e édition, 1 vol. in-16. Traduit par M. A. Dietrich. . . . . 2 fr. 50

Sur la religion. 2e éd. 1 vol. in-16. Trad. par M. A. Dietrich. 2 fr. 50

Philosophie et philosophes. 1 vol. in-16. Traduit par M. A. Dietrich. . . . . 2 fr. 50

Ethique, droit et politique. 1 vol. in-16. Traduit par M. Dietrich . . . . . 2 fr. 50

La philosophie de Schopenhauer, par Th. Ribot, 1 vol. in-16, 11e édition. . . . . 2 fr. 50

AUTRES TRADUCTIONS DE M. AUG. DIETRICH

La psychologie du beau et de l'art, par Mario Pilo. 1 vol. in-16. de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, traduit de l'italien. . . . . (*Epuisé*)

La superstition socialiste, par R. Garofalo. 1 vol. in-8 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, traduit de l'italien. . . . . 5 fr. »

L'individu et la réforme sociale, par Sanz y Escartin. 1 vol. in-8 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, traduit de l'espagnol. . . . . 7 fr. 50

La philosophie de H. Taine, par G. Barzellotti. 1 vol. in-8 de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, traduit de l'italien. . . . . 7 fr. 50

La loi de la civilisation et de la décadence, par Brooks Adams. 1 vol. in-8, traduit de l'anglais. . . . . 7 fr. 50

Principes de psychologie individuelle et sociale, par C.-O. Bunge. 1 vol. in-16, traduit de l'espagnol . . . . . 3 fr. »

A paraître :

Arthur Schopenhauer : **Philosophie et Science de la Nature.**

PARERGA ET PARALIPOMENA

MÉTAPHYSIQUE

ET

ESTHÉTIQUE

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
uOttawa
LIBRARY ANNEX

PAR

ARTHUR SCHOPENHAUER

PREMIÈRE TRADUCTION FRANÇAISE

AVEC PRÉFACE ET NOTES

PAR

AUGUSTE DIETRICH

DOCTRINE DE LA CONNAISSANCE ET MÉTAPHYSIQUE
SPÉCULATION TRANSCENDANTE SUR L'APPARENTE
PRÉMÉDITATION QUI RÈGNE DANS LA DESTINÉE DE CHACUN
PENSÉES SE RÉFÉRANT A L'INTELLECT
MÉTAPHYSIQUE DU BEAU ET ESTHÉTIQUE
SUR L'INTÉRESSANT

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis
uOttawa
LIBRARY ANNEX

PARIS

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

LIBRAIRIES FÉLIX ALCAN ET GUILLAUMIN RÉUNIES

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1909

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

498575

B
3118
.F7D52
1909

A LA MÉMOIRE

DE

SULLY PRUDHOMME

Au Poète et à l'Ami.

A. D.

TABLE DES MATIÈRES

Préface du traducteur 1

Doctrine de la connaissance et metaphysique 23

Speculation transcendante sur l'apparente préméditation qui règne dans la destinée de chacun. 39

Pensées se référant d'une manière générale a l'intellect . 73

Métaphysique du beau et esthétique 128

Sur l'intéressant 181

PRÉFACE DU TRADUCTEUR

Les *Parerga et Paralipomena*, l'œuvre la plus « condescendante » de Schopenhauer, offrent un double intérêt : ils traitent, d'une part, des questions que l'auteur n'avait pas abordées dans son ouvrage principal, le *Monde comme volonté et comme représentation*, et développent, rectifient et renouvellent, d'autre part, des points de vue insuffisamment examinés ou approfondis dans les œuvres antérieures.

C'est le cas, cette fois encore, pour les matières très sérieuses et parfois un peu ardues qui font l'objet du présent volume : il s'y agit tout spécialement de la métaphysique et de l'un de ses corollaires, l'esthétique.

La position prise par notre philosophe à l'égard du premier de ces deux problèmes est curieuse et suggestive. Prévoyant que l'afflux de plus en plus envahissant de l'esprit pratique amènerait nécessairement le discrédit tou jours croissant de la métaphysique, Schopenhauer, obéissant avant tout à ses tendances philosophiques, mais en même temps aussi, on peut le croire sans lui faire injure, à un calcul non tout à fait exempt de visées personnelles, provoqua plus décidément qu'aucun autre penseur de son époque la réaction contre la spéculation pure qui avait dominé jusque-là ; et c'est cette attitude qui fut en effet l'une des principales causes de son succès.

Ce n'est pas que notre penseur rejette *a priori* toute métaphysique : loin de là. Seulement, tandis que Kant, après avoir mis le point de départ dans l'expérience, vint prétendre ensuite que la métaphysique n'a rien de com-

mun avec l'expérience, ouvrant ainsi la porte toute grande au scepticisme, Schopenhauer se demande pourquoi la métaphysique ne prendrait pas son point de départ dans l'expérience et serait condamnée à rester perpétuellement suspendue entre ciel et terre. Kant, ayant ruiné l'ancienne métaphysique médiévale traditionnelle, qui battait encore péniblement de l'aile jusqu'à lui, et constatant alors, à son grand effroi, que sa méthode d'investigation aboutissait logiquement à la complete incertitude, s'épuisa en vains efforts pour restaurer sur une autre base cette métaphysique d'abord tant honnie par lui ; on sait qu'il n'enfanta, en cette matière, que des élucubrations dénuées de toute sérieuse portée. Schopenhauer, continuateur de l'œuvre de Kant, reprit la question, mais en la résolvant d'une façon différente. Il définit tout d'abord très précisément ce qu'il entend par la métaphysique : c'est la philosophie qui ne nous apprend pas seulement à connaître, à ordonner, à observer la nature et tout ce qui existe, dans sa connexité et sa liaison, mais qui nous montre la nature comme un ensemble de phénomènes donnés et à quelques égards conditionnels, au sein desquels se produit un être indépendant de tout phénomene, que Kant appelle l'« être » ou la « chose en soi », c'est-à-dire l'absolue réalité. Ceci bien établi, il tente d'édifier la seule métaphysique possible dans les conditions déterminées par la critique. Cette métaphysique doit, suivant lui, expliquer le domaine entier de l'expérience d'un point de vue plus élevé que les sciences expérimentales, et cela sans sortir de l'expérience. A cet effet, elle ne doit se demander ni d'où vient le monde, ni où il va, ni pourquoi il est, mais simplement *ce qu'il est*. Ses moyens d'investigation, en vue d'atteindre ce but, consistent en une combinaison de l'expérience interne avec l'expérience externe, en une conception du phénomène pris dans son ensemble, dans ses différents sens, dans sa connexion intime et sa complexité ; c'est, en un mot, arriver à lire couramment les caracteres d'abord énigmatiques d'une écriture inconnue.

Ainsi, en procédant avec mesure et une grande prudence, nous passons du phénomène à la réalité, de ce qui

apparaît à ce qui *doit* apparaître, à la métaphysique enfin : τὰ μετὰ τὰ φυσικά. Mais la différence entre la métaphysique que prétend fonder Schopenhauer et la métaphysique des âges antérieurs, c'est que la sienne n'est ni abstraite, ni purement rationnelle, qu'elle n'est pas simplement une science d'idées générales et de mots ou de signes sans intuitions qui leur correspondent, tels que ceux d'*absolu*, *substance absolue*, *fini* et *infini*, *identité*, *être* et *essence* une sorte de néphélococugie mystérieuse, pour tout dire, enveloppée d'une couche si épaisse de brouillards, que les simples mortels, qui ne sont équipés que de leur bon sens, se trouvent impuissants à y pénétrer. La seule métaphysique possible et acceptable est, pour Schopenhauer, celle qui repose sur des intuitions vives et non sur des idées abstraites, qui a son point de départ non dans la connaissance pure, mais dans la science de l'esprit humain, et qui se sert comme méthode et comme procédé non de l'abstraction, mais de l'induction. Elle doit donner, comme précipité, une cosmologie qui exclut toute théologie. C'est une métaphysique en ce sens que Taine, de son côté, jugeait très admissible. Ajoutons que, quoi qu'il en soit de ces tentatives, il est à craindre que le monde transcendant imaginé par les philosophes même les plus prudents dans leur méthode, ne reste longtemps encore, sinon toujours, en dehors de la science, et que l'énigme proposée par le vieux sphinx ne reçoive de sitôt sa solution définitive.

Dès son premier travail, sa thèse de doctorat sur la *Quadruple racine du principe de la raison suffisante*, Schopenhauer cherche à établir que le monde n'est qu'un phénomène intellectuel. Le « principe de la raison suffisante », qui n'est en réalité que la règle la plus générale de la construction philosophique, est ramené par lui à quatre séries de faits qui sont, dans leur enchaînement logique : le principe d'être, appliqué au temps et à l'espace ; le principe du devenir, ou la loi de causalité ; le principe de la motivation, ou la raison d'agir ; et, finalement, le principe de la connaissance, qui présuppose et résume les trois précédents. De ces quatre lois, établies d'ailleurs un peu arbitrairement, comme cela saute aux yeux, le jeune phi-

losophe conclut que le monde est notre œuvre, en tant que sa représentation dérive *a priori* de la constitution même de notre esprit.

« Le monde est ma représentation » : c'est par cette phrase que s'ouvre son grand ouvrage. Et rien, suivant lui, n'est plus certain. L'œil voit les couleurs, l'oreille perçoit les sons, la main touche et saisit les surfaces ; mais nous ne connaissons pas par eux-mêmes ni les formes, ni les sons, ni les couleurs, nous ne connaissons que les organes qui nous les représentent ; ces objets ne sont donc pour nous que représentés. C'est mon axiome d'Euclide, s'écrie triomphalement Schopenhauer. C'est en même temps la doctrine de Descartes et surtout de Berkeley, et le dogme fondamental, né pour ainsi dire avec l'univers, du védantisme indou, qui ne refuse pas l'existence à la matière, comme on l'a parfois prétendu à tort, mais qui déclare que celle-ci n'a pas d'essence indépendante de l'esprit et que son existence peut se ramener à la faculté perceptive du sujet. Tout ce qui existe pour la connaissance n'est tel qu'autant que cela est objet par rapport à un objet qui le perçoit, qui se le représente. Ainsi le monde, en tant qu'il est représenté, n'est pas réel. Il tombe dans l'espace et dans le temps, dont l'idéalité pure est peut-être la plus belle découverte de Kant, le plus grand service rendu par lui à la philosophie. Schopenhauer ne part donc ni de l'objet, comme le vieux Zénon et l'école éléatique, Spinoza et les matérialistes, ni du sujet, comme Fichte et Schelling, mais de la représentation qui les contient l'un et l'autre. Quant à savoir s'il existe des choses en soi, un absolu au delà de cette représentation, c'est une question qui dépasse notre intelligence ; il n'est pas impossible que le principe transcendant des choses soit à la fois inintelligible et inintelligent. Causes et effets se croisent dans le monde comme les fils d'une trame légère sur le métier sans cesse en activité du temps. C'est Maïa, le voile de l'illusion, qui, recouvrant les yeux des mortels, leur fait voir un monde dont on ne peut dire s'il est ou s'il n'est pas, un monde qui ressemble au rêve, au rayonnement du soleil sur le sable. Ceux qui cherchent la réalité de ce côté ne la trouveront pas. Tout n'est qu'appa-

rence dans le monde des phénomènes, et la conception des philosophes universels n'est autre que celle-ci : le monde comme représentation, assujetti au principe de raison.

Cependant, le monde étant un phénomène, il faut lui chercher un support consistant et durable, un absolu qui échappe aux lois subjectives du temps, de l'espace, de la causalité, en un mot à toute raison suffisante. Or, ce support, les métaphysiciens ne sont pas parvenus jusqu'ici à le découvrir, parce qu'ils ont employé une méthode fausse, la méthode extérieure. C'est au contraire par une méthode intérieure qu'on arrivera à résoudre le problème. C'est en effet tout en nous-même, dans le sentiment de notre vie, que nous découvrons le fond immuable de l'être, qui n'est pas la pensée, mais la *volonté* ; et, par ce terme, il faut entendre non la volonté réfléchie, guidée par un motif, mais la volonté sentie et en quelque sorte instinctive, celle des mouvements (en réalité la force). La conscience et la pensée ne sont donc plus des réalités primitives, comme l'admettait la vieille métaphysique ; ce sont des phénomènes dérivés du seul absolu véritable, la volonté, la tendance à l'être primordial et irréductible. L'intelligence est à la fois le produit et l'instrument de la volonté. Et cette théorie peut se résumer dans cette phrase d'un des personnages d'Emile Zola (*Le docteur Pascal*) : « Tout est là. Il n'y a dans le monde pas d'autre volonté que cette force qui pousse tout à la vie, à une vie de plus en plus développée et supérieure ».

La base des idées une fois solidement établie, Schopenhauer admet entre elles une hiérarchie : il reprenait ainsi la conception platonicienne. Le monde entier, dans son essence, n'est en effet, à ses yeux, que la volonté envisagée dans la série de ses manifestations. Au plus bas degré, la volonté, en s'objectivant, produit les qualités les plus générales qui constituent le fond de la nature brute : pesanteur, impénétrabilité, élasticité, etc. A ce degré, les manifestations du vouloir ont un aspect homogène et quelque chose de morne qui fait, par exemple, qu'une pierre ne se distingue pas d'une autre pierre. A un degré

plus élevé, la volonté s'élève à des formes plus individuelles, jusqu'à la plante et à l'animal doué de sensation et d'entendement. Enfin, au degré supérieur, la forme humaine nous manifeste l'*individu* reconnaissable à ce signe distinctif que nous appelons le *caractère*. Chacune de ces formes ne subsiste qu'aux dépens des formes inférieures. Dans cette lutte pour la vie, la victoire est à l'être qui individualise le mieux son idée, le type de son espèce, et domine le plus souverainement les types inférieurs. Cette théorie est déjà celle érigée en loi par Darwin, et que Nietzsche développera, dans le domaine purement humain, par sa création du « surhomme », qui rejoint de plus près encore la conception « du génie » d'après Schopenhauer, telle que nous la verrons un peu plus loin.

Il va sans dire que nous n'avons nullement l'intention d'analyser pour notre part ici, dans sa totalité, le *Monde comme volonté et comme représentation*. Nous avons cru simplement devoir détacher de l'ensemble quelques points qui servent de support au système entier, et sans la connaissance préalable desquels les chapitres qui constituent le présent volume seraient d'une compréhension moins facile et parfois même un peu malaisée. La lecture des *Parerga et Paralipomena*, il est utile de le répéter, — et Schopenhauer ne se lasse pas de le faire, — implique la familiarité avec la doctrine générale de l'auteur. Bon nombre des chapitres qui composent l'ouvrage ne sont qu'une mise au point, cela reste bien entendu, de questions précédemment abordées.

Cette métaphysique *réelle* que Schopenhauer veut fonder, qui saisit dans la volonté la forme intérieure et dernière du phénomène, se subdivise en trois branches à chacune desquelles la volonté se rattache tour à tour, pour arriver à son expression la plus complète. Ces trois branches sont la Nature, la Morale et l'Art. Il y a donc, en conséquence, une *métaphysique de la nature*, une *métaphysique des mœurs*, et une *métaphysique du beau*.

Notre précédent volume, *Éthique, droit et politique*, a

traité quelques-uns des problèmes relatifs à la métaphysique des mœurs, ou morale, la manifestation la plus élevée de la métaphysique en général. La morale bien comprise est pour Schopenhauer, comme elle l'était pour Descartes, le fruit le plus savoureux de l'arbre de la science.

La métaphysique de la nature, ou science du *cosmos*, fera l'objet du volume qui suivra celui-ci, *Philosophie et science de la nature*. On y verra que, à l'opposé de Hegel et de Schelling, dont les genèses et les cosmogonies à perte de vue ne sortent pas du « devenir » et du phénomène, et sont tout entières retenues dans les liens de la causalité, Schopenhauer s'affranchit de ces formes de la nécessité que le principe de la causalité impose à la connaissance, et affirme que la vraie méthode consiste à se frayer sa voie dans l'intérieur des choses. Il y a un monde intérieur et transcendant dont les philosophes ci-dessus nommés ne paraissent pas même se douter, et qui est le seul réel et le seul vrai. La science du *cosmos* est celle qui nous fait pénétrer son essence et qui abandonne le *pourquoi* et le *comment* pour s'en tenir à ce qui est.

Arrivons-en maintenant à la métaphysique du beau, qui occupe beaucoup de pages du présent volume. N'oublions pas en même temps que l'esthétique de notre philosophe se rattache à l'ensemble de sa doctrine, qu'elle procède directement de sa conception générale du monde, et que, étant donnée la métaphysique de la volonté, on ne pourrait guère s'attendre à une autre définition de l'art que celle qu'il nous offre.

Le problème de l'esthétique (αἰσθάνεσθαι, sentir) est l'un de ceux qui, depuis la constitution des sociétés civilisées et l'apparition de la littérature et de l'art, ont provoqué le plus de disquisitions et soulevé le plus de controverses. Les Grecs, nés artistes, l'ont pourtant embrouillé de bonne heure, en identifiant constamment dans leur vocabulaire le bien avec le beau (καλοκἀγαθός). On connaît les pages où Platon a déployé sur ce thème toute l'ingéniosité de sa pen-

sée subtile et souveraine. Les Romains, Cicéron en tête, ont suivi les errements des Grecs, et les Italiens du XVI^e^ siècle, tout particulièrement, ont entassé sur cette question une quantité véritablement stupéfiante de volumes, qui constituent une littérature toute spéciale, dont la lecture, quand on la tente, dégage aujourd'hui un invincible ennui. Les Allemands, grands abstracteurs de quintessence, ont repris, au XVIII^e^ siècle, ce mouvement pour leur compte, et c'est un spectacle vraiment parfois comique de voir avec quelle conviction, quel sérieux et quelle ardeur ils mettent aux prises, à ce sujet, depuis Lessing jusqu'à nos jours, le relatif et l'absolu, l'abstrait et le concret, le subjectif et l'objectif. Les Anglais, d'esprit essentiellement pratique, se sont longtemps désintéressés de la question, mais sont enfin venus, au XIX^e^ siècle, grossir le courant : on connaît l'œuvre de Ruskin, le « Torquemada de l'esthétique », comme le dénomme d'une façon frappante Max Nordau. Quant aux Français, amis de la mesure, et qui se contentent d'ordinaire de jouir d'une belle œuvre sans aller rechercher dans les profondeurs obscures de la métaphysique la raison d'être de leur plaisir, ils se sont, dès le XVII^e^ siècle, avancés aussi sur ce terrain, mais avec discrétion, avec une sorte d'hésitation, comme s'ils ne sentaient pas le sol très ferme sous leurs pieds. Au siècle suivant, les questions relatives à la science du beau devinrent, après les questions religieuses, le thème de prédilection des encyclopédistes, et l'on garde souvenir des prouesses en ce genre de Diderot, le véritable fondateur, au subjectivisme d'ailleurs débordant, de la critique d'art en notre pays. Au XIX^e^ siècle, Taine rénova ce domaine, mais plus en historien, peut-être, qu'en critique proprement dit. Il reste vrai d'affirmer que, chez nous, de par notre tempérament même, la science de l'esthétique n'a jamais poussé de racines bien profondes.

Ce qui ressort le plus clairement de toutes ces recherches sur la science du beau, c'est que, depuis les Grecs jusqu'à nos jours, elle n'a pu s'affranchir de toutes sortes de préoccupations, le plus souvent d'ordre moral, et que presque en tout temps et en tout lieu on a expliqué l'essence des

œuvres d'art par des considérations tirées de trop loin ou de trop haut. A l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation* revient le mérite d'avoir établi une théorie à peu près indépendante de tout principe étranger à l'esthétique. Voyons sur quoi il la fonde.

En tant qu'individus, nous n'avons d'autre connaissance que celle qui est soumise au principe de raison suffisante, celle d'objets particuliers et finis. Pour combler l'abîme qui existe entre le monde conçu comme représentation, et le monde comme volonté, entre la réalité absolue unique qu'est celle-ci et ses manifestations éphémères au sein de l'univers, l'intelligence doit de toute nécessité se soustraire à l'empire du principe de raison suffisante. A cette condition seule elle parvient à contempler l'*Idée*, cette chose immobile autour de laquelle tout change et qui ne change pas, ce lien du monde de la représentation avec le monde réel, qui fait entrer la volonté dans le monde de l'apparition et du phénomène (il est bien entendu que l'*Idée* est prise ici au sens platonicien). Alors, au delà de l'objet particulier, l'intelligence a l'intuition de la forme, de l'essence pure ; elle s'élève dans une certaine mesure au delà de l'individualité, et devient, hors du temps, le sujet pur de la connaissance. C'est l'*Idée* que l'artiste évoque à la vie et met en mouvement, le statuaire par son ciseau, le peintre par son pinceau, le musicien par ses sons, le poète par son style, et c'est le privilège du génie de contempler les idées pures et de les traduire aux autres

C'est par suite d'une contradiction avec le fond même de son système, a-t-on plus d'une fois objecté à Schopenhauer, qu'il y a fait entrer l'esthétique. Comment en effet le philosophe de la volonté, et de la volonté instinctive et irrésistiblement déchaînée, qui se propose pour premier objet de démontrer le caractère relatif et subjectif de l'intelligence, peut-il parler du monde délicat de l'art? Car celui-ci semblait par là même devoir lui être fermé et n'avoir rien à faire dans son système. La réponse est pourtant bien simple. Si l'entendement a été jusqu'ici au service de la volonté et en quelque sorte son esclave, il doit finir par s'en affranchir pour produire l'art, en vue de nous

élever au-dessus de notre misère terrestre, de nous transporter avec ravissement dans une sphère supérieure et idéale. Affranchissement de l'esprit, tel est le dernier mot de l'art. Celui-ci travaille, non moins que la philosophie, à résoudre le problème de l'existence.

La partie consacrée par Schopenhauer à l'esthétique est l'une des plus originales et des plus suggestives de son œuvre ; elle contient une foule d'aperçus nouveaux et d'observations ingénieuses qui ont obtenu en général, au moins dans leur ensemble et pour le fond, l'approbation des juges compétents. S'il y a eu contradiction de la part du philosophe à intercaler une théorie esthétique dans une doctrine qui semblait l'exclure, cette contradiction a été des plus heureuses, et si nous ne craignions d'accoupler deux mots d'ordinaire incompatibles, nous ajouterions qu'elle a été logique.

L'*Idée* est la règle du beau : c'est le principe de la hiérarchie que notre philosophe établit entre les différents arts. Cette hiérarchie correspondra donc aux différents degrés de l'échelle des êtres ; les degrés de la beauté sont en rapport direct des degrés d'objectivation de la volonté. Passons rapidement en revue la hiérarchie en question.

Au degré le moins élevé se place l'architecture, dont les idées représentent la plus faible objectivité de la volonté, à savoir la pesanteur, la cohésion, la rigidité, la fluidité, etc. Aussi le plaisir que produit cet art se rapporte-t-il surtout au sujet pur de connaissance. Mais en même temps il peut soulever l'artiste et l'appréciateur jusqu'au sublime, car il est le résultat d'une conquête acharnée de l'intelligence sur la volonté : l'architecture est en effet une lutte entre la pesanteur et la fixité qui se combattent et se réconcilient par l'intermédiaire des piliers, des colonnes, des chapiteaux, etc. Puis la lumière se met de la partie pour donner tout leur relief aux proportions de l'ensemble et à la finesse des détails ; elle apparaît en outre comme le symbole de la joie que fait goûter la contemplation pure, et les Grecs savaient tout le prix que ses jeux et ses caprices ajoutent à la perfection des monuments. L'archi-

tecte toutefois voit ses moyens paralysés par la nécessité où il se trouve d'allier dans son art l'utilité à la beauté, — ce qui pourrait être préjudiciable à l'esthétique, si l'artiste n'était contraint à cette alliance par la nature même des choses. Schopenhauer estime que la vraie patrie de l'architecture, en tant qu'elle poursuit une fin esthétique, est le Midi, et que c'est par conséquent dans l'Inde, en Égypte, en Grèce et à Rome, qu'elle a produit ses monuments les plus remarquables. Dans le Nord, la rigueur du climat et l'inégalité de la température nécessitent des fenêtres étroites, des toits aigus, des accessoires plus ou moins heureux qui empêchent l'architecture de déployer librement sa beauté propre.

Ce premier pas franchi, les degrés d'objectivation s'élèvent, et l'élément objectif du plaisir esthétique l'emporte peu à peu sur l'élément subjectif. Ce progrès se réalise dans la sculpture et dans la peinture, où l'idée s'exprime sous sa forme la plus individuelle.

Le thème spécial de la sculpture, c'est la beauté humaine, c'est-à-dire l'expression parfaite de la volonté éclairée par l'intelligence, qui répond à l'objectivation de la volonté dans l'espace, unie à la grâce, qui répond à l'objectivation de la volonté dans le temps. Cet art, de par son essence même, a une prédilection pour le nu ; la sculpture ne tolère le vêtement que dans la mesure où il ne cache pas la forme. La beauté, d'ailleurs, n'est point immuable ; elle se particularise dans les individus, et devient alors le *caractère*. Aussi les anciens ont-ils incarné leur idéal de beauté dans une variété de types. Hercule, Apollon, Bacchus, Antinoüs sont différents l'un de l'autre, sans être moins beaux l'un que l'autre ; chacun exprime l'idée de l'humanité sous une autre face. La beauté et le caractère se font valoir réciproquement : la beauté ennoblit le caractère, le caractère fait vivre la beauté. Le caractère, dans la sculpture, s'exprime par les traits du visage, par les mouvements et les attitudes, même par la forme du corps. Cet art, qui a d'ailleurs aussi ses limites, comme le prouve la discussion si lumineuse de Lessing à propos du « Laocoon », est approprié surtout à un peuple jeune, voisin de la nature, étranger aux

raffinements des civilisations avancées ; c'est une des raisons pour lesquelles les Grecs y ont excellé et y sont demeurés sans rivaux. Notons à ce sujet que Schopenhauer ne dépasse guère, en sculpture et en architecture, ce point de vue de la perfection absolue de la Grèce, qui, depuis Winckelmann, était devenu le mot d'ordre courant ; le néo-hellénisme, à partir de la publication de l'*Histoire de l'art chez les anciens,* se dressait en face du dur protestantisme et du sombre théisme juif comme une protestation permanente en faveur du culte de la beauté. Le philosophe esthéticien dit simplement de la sculpture moderne que, quoi qu'elle puisse produire, elle est semblable à la poésie latine moderne, et, comme cette poésie, une fille de l'imitation, née de la réminiscence. S'avise-t-elle de vouloir être originale, elle fait aussitôt fausse route ; elle tombe surtout dans la funeste erreur de vouloir copier la nature qu'elle a sous les yeux, au lieu de se régler sur les proportions des anciens. Canova, Thorwaldsen sont des Johannes Secundus et des Owenus (élégiaque hollandais et épigrammatiste anglais du XVI^e^ siècle). Il est douteux que Schopenhauer ait senti, en art comme en littérature, la force du romantisme, avec son besoin impétueux de libre expansion, de fantaisie, de nouveauté. Il regarde l'architecture gothique comme barbare, fantastique, informe, comme l'antithèse de l'art ; il lui reproche les accessoires ornementaux parasites auxquels elle est contrainte de recourir pour rehausser ses effets, et il feint d'ignorer, ou ignore peut-être, que les Grecs, quand ils voulaient mettre en pleine valeur leurs temples et leurs statues, les *embellissaient* par des procédés chromatiques. La conception de Schopenhauer au sujet du premier des deux grands arts plastiques est donc assez incomplète ; il en est resté à peu près au canon de Polyclète.

Aux moyens d'expression de la sculpture, énumérés plus haut, la peinture en ajoute d'autres, la couleur, la lumière, etc. Si, en sculpture, le principal est encore la beauté, en peinture, au contraire, le principal est le caractère et l'expression ; cela revient à dire que la sculpture est surtout un art classique, la peinture un art romantique.

Toutefois, la beauté et l'expression — c'est-à-dire le caractère — ne sauraient se nuire. La suppression du caractère d'espèce par le caractère individuel, ce serait la caricature, et la suppression du caractère individuel par le caractère d'espèce, l'insignifiance. La peinture est donc l'union de la beauté et du caractère. Son domaine est la vie humaine dans toute l'étendue et la complexité de ses manifestations. L'action la plus ordinaire, et, en apparence, la plus insignifiante, retracée par une main habile, peut ouvrir un jour sur l'essence de l'humanité. Une scène d'intérieur d'un peintre hollandais peut avoir la même valeur qu'un grand tableau d'histoire, qui souvent n'est compréhensible qu'à l'aide d'un commentaire. Schopenhauer établit une distinction ingénieuse entre ce qu'il appelle le sens *extérieur* ou *nominal*, et le sens *intérieur* ou *réel* d'une peinture. Le sens nominal regarde l'histoire, ou, si l'on veut, la littérature ; le sens réel seul appartient à l'art et intéresse le connaisseur. « Une action de la plus haute importance historique peut être, au point de vue de sa signification intérieure, des plus banales et des plus vulgaires, et, à l'inverse, une scène de la vie journalière peut avoir une signification intérieure très profonde, lorsqu'elle met en pleine et claire lumière les individus, l'activité et la volonté humaines, surpris dans leurs replis secrets. D'autre part, deux actions extérieurement très différentes peuvent avoir une signification intérieure identique. A ce point de vue, il importe peu que ce soient des ministres qui jouent le sort des nations et des peuples sur une carte géographique, ou des paysans attablés dans un cabaret qui se disputent en jouant aux cartes ou aux dés ». La peinture doit rester idéale et caractéristique, fuir également les particularités individuelles de l'histoire et les généralités symboliques ; tout ce que la pensée ajoute à un tableau est plus nuisible qu'utile à celui-ci. C'est au nom de ce principe que notre philosophe condamne formellement l'allégorie, si à la mode au XVIII^e^ siècle, et que Winckelmann, par une étrange erreur, considérait comme l'objet le plus élevé de l'art. Or, une allégorie signifie autre chose que ce qu'elle représente. Elle détourne l'esprit du spectateur de l'image

visible, intuitive, pour le diriger sur une représentation abstraite complètement étrangère à l'œuvre d'art. Dans ce cas, le tableau ou la statue doit exprimer ce qu'on exprime d'ordinaire beaucoup mieux par l'écriture. Les plus charmantes allégories du Corrège, d'Annibal Carrache, du Poussin, sont belles de leur beauté intrinsèque, mais, en tant qu'allégories, « ne valent pas une inscription », car, en dépit du mot célèbre de Lemierre, dirons-nous, l'allégorie n'habite pas « un palais diaphane ». La peinture atteint la perfection, lorsqu'elle interprète souverainement les idées, l'essence du monde et de la vie. Quand elle est parvenue à réaliser ces effets, elle a épuisé ses pouvoirs : il ne reste plus après elle que la musique et la poésie.

La musique est très différente des arts précédents : tandis que ceux-ci objectivent la volonté par l'intermédiaire des idées, la musique est au-dessus des idées elles-mêmes, elle est indépendante du monde des apparences, qu'elle ignore. Elle est une objectivation immédiate, une image de la volonté absolue, comme le monde lui-même, comme les idées, dont l'apparence multiple constitue l'univers phénoménal. Aussi la musique n'est-elle nullement, à l'instar des autres arts, l'image des idées ; elle est l'image de la volonté elle-même, dont les idées sont aussi l'objectivation. De là vient que l'effet de la musique est plus puissant, plus pénétrant que celui des autres arts ; ces derniers ne parlent que d'ombres, tandis qu'elle, au contraire, parle de l'être. La musique est le langage des passions ; elle ne connaît que les cœurs et ne fait point acception des personnes. Les quatre voix dont se compose toute harmonie musicale, la basse, le ténor, l'alto et le soprano, ou la basse, la tierce, la quinte et l'octave, correspondent aux quatre règnes de la nature : règne minéral, règne végétal, règne animal et règne humain, — affirmation d'ailleurs plus ingénieuse que fondée, disons-le en passant. La mélodie se compose de deux éléments, l'un rythmique et l'autre harmonique. La mélodie la plus parfaite consiste dans un dédoublement et une alliance alternatifs de ce double élément. La musique répond ainsi à l'essence la plus intime de l'âme, à ses inquiétudes, à ses aspirations,

suivies de moments d'accalmie que reviennent troubler des craintes sans cesse renaissantes. C'est surtout la musique instrumentale qui rend avec plénitude le tumulte de la passion. Mais ce qui tient vraiment de la magie, c'est l'effet des modes majeur et mineur ; le simple changement d'un demi-ton, la substitution de la tierce mineure à la majeure nous pénètre aussitôt d'un sentiment pénible, d'une angoisse, dont le retour du mode majeur nous délivre non moins vite. Tous ces affects, la musique les reproduit dans leur généralité. Elle n'exprime pas telle ou telle douleur, telle ou telle joie, mais la joie et la douleur mêmes, quel que soit l'être humain qui les éprouve, quelle que soit la cause qui les provoque ; les sentiments qu'elle traduit sont vraiment universels, et cependant chacun les comprend, comme s'ils s'adressaient à lui seul. Le monde pourrait être appelé une incarnation de la musique, aussi bien qu'une incarnation de la volonté.

Cette théorie de la musique est neuve sur beaucoup de points, et révèle un observateur sagace et profond, qui connaissait cet art, le pratiquait presque quotidiennement, et l'aimait. Elle a exercé une grande influence sur Richard Wagner, qui déclare, dans une étude sur Beethoven (1870), que Schopenhauer est le premier philosophe qui ait su donner une explication claire des effets de la musique et lui assigner sa place dans l'ensemble des arts[1]. C'est elle aussi qui a donné naissance à la curieuse « théorie de l'émanation musicale », que Nietzsche a exposée dans son premier livre, l'*Origine de la tragédie*, publié la même année que l'étude de Wagner. L'évolution progressive de l'art, suivant l'étrange et génial philosophe, est le résultat de deux instincts impulsifs qui s'en vont côte à côte, le plus souvent en guerre ouverte, et s'excitant mutuellement à des créations nouvelles, toujours plus robustes, pour perpétuer par elles le conflit de cet antagonisme qu'on appelle « art ». Ces deux instincts opposés sont l'*esprit apollinien*, ou l'art plastique de la sculpture, et l'*esprit*

1. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, 3e édit., t. IX, pp. 61-126.

dionysien, ou l'art sans formes de la musique. A l'appui de sa thèse, Nietzsche appelle à chaque instant Schopenhauer en témoignage[1].

Mais la plus noble expression de l'art, c'est encore la poésie. (Il ne faut pas oublier que les Allemands entendent par ce mot toute *création* littéraire proprement dite, fût-elle en prose; Schopenhauer a toutefois plus particulièrement en vue la forme rythmique.) La poésie consiste à mettre l'imagination en jeu par le moyen des mots. Le poète combine ceux-ci de telle sorte qu'ils évoquent devant l'esprit l'image des choses, et que, abstraits de leur nature, ils deviennent concrets. Le poete seul embrasse l'idée de l'humanité en dehors de toute relation, en dehors du temps, dans toute sa pureté primitive, dans son essence. Il a toujours présente à l'esprit cette idée nettement définie et envisagée du côté plastique; sa connaissance est presque *a priori*; il est le véritable peintre d'histoire, tandis que l'historien, fatalement soumis à la série indéfinie des effets et des causes, n'est trop souvent qu'un peintre de portraits. Celui donc qui veut connaître l'homme, l'homme même dans son essence intime, trouvera dans les œuvres des vrais poètes une peinture plus fidèle que dans l'histoire, que notre philosophe n'aime pas, nous l'avons vu dans un des volumes précédents. Que celui-là lise Eschyle, Shakespeare, Gœthe, Byron. Schopenhauer classe les divers genres poétiques d'après leur degré d'objectivité. Même dans la poésie lyrique, où domine l'élément subjectif, le poète, s'il veut susciter un écho dans les âmes, doit élever sa personne à une puissance superieure, où elle représente en quelque sorte l'humanité. Dans les autres genres de poésie, l'élément subjectif se réduit de plus en plus. Il n'apparaît que par intervalles dans le genre épique, et ne laisse plus aucune trace dans la tragédie. Celle-ci a pour objet de montrer le côté terrible de la vie, les douleurs innombrables et les angoisses de l'espece humaine, le triomphe de la méchanceté, le règne ironique du hasard,

1. *Nietzsche's Werke*, Taschen-Ausgabe. Leipzig, 1906, t. I, pp. 49-204.

la perte irrémédiable du juste et de l'innocent ; elle est le symbole vivant du monde et de notre existence. Le vrai sens de la tragédie est cette vue profonde que les fautes expiées par le héros ne sont pas les siennes, mais les fautes héréditaires. Ce qui donne au genre tragique son élan particulier vers le sublime, c'est la révélation de cette idée que le monde, la vie sont impuissants à nous apporter une satisfaction véritable, et sont, en conséquence, indignes de notre attachement ; l'essence de l'esprit tragique est donc le chemin de la résignation. Notre philosophe estime, d'ailleurs, la tragédie moderne bien supérieure à celle des anciens. « Shakespeare est bien plus grand que Sophocle. Auprès de l'*Iphigénie* de Gœthe, on pourrait trouver celle d'Euripide presque grossière et commune. Les *Bacchantes* du même Euripide sont un ouvrage médiocre et révoltant en faveur des prêtres. Les anciens n'étaient pas encore parvenus à comprendre le but suprême de la tragédie, ni même à saisir la véritable conception de la vie en général ». Mais si, sur ce seul point, les modernes l'emportent de beaucoup sur les anciens, quelle n'est pas, dans l'ensemble, la supériorité décisive de la poésie de ceux-ci ! Toujours fidèle à la nature, la poésie classique possède une vérité et une exactitude absolues, tandis que celles de la poésie romantique ne sont jamais que relatives ; il y a entre les deux le même rapport qu'entre l'architecture grecque et l'architecture gothique. C'est à peu près ce qu'a dit Gœthe, mais d'une façon autrement concise et forte : le classique est le sain, et le romantique le malade[1].

1. Il est intéressant de rapprocher, en cette matière, les idées de Sully Prudhomme, telles qu'il les expose dans l'*Expression des beaux-arts*, de celles de Schopenhauer. Tout en se défendant, pour plusieurs raisons, de vouloir assigner la supériorité à un art sur l'autre, le poète français estime que le sculpteur est le moins libre des artistes, parce qu'il est enchaîné par la forme de l'être qu'il se propose de reproduire. Le peintre de portraits est déjà plus libre, et le peintre de paysage plus libre encore. Mais, à l'encontre de l'assertion du philosophe allemand, l'architecte est plus libre encore que ceux-ci, car « les lignes n'ont pas un langage assez défini pour limiter notre rêve ». Le musicien, lui,

Tout esprit dans lequel s'est posée une fois la contemplation objective du monde tend à comprendre, qu'il en ait conscience ou non, la véritable essence des choses et de la vie. De même, en effet, que l'homme individuel n'a d'intérêt que pour les choses de la vie commune, l'esprit affranchi ne s'intéresse plus qu'aux choses de l'entendement pur. Aussi, toute œuvre qui saisit avec force le monde réel est-elle une réponse de plus à cette question : « Qu'est-ce que la vie? » Toute œuvre artistique de mérite répond à sa manière à la question, non avec le langage abstrait et sérieux de la réflexion, mais dans la langue naïve de l'intuition ; la réponse est en conséquence partielle, non définitive. Cela n'empêche pas que les œuvres du statuaire, du peintre, du musicien, du poète, n'expriment dans sa toute-puissance la nature même, dont elles sont les plus brillantes et les plus fidèles interprètes. Schopenhauer célèbre avec enthousiasme la béatitude dans laquelle nous plonge la contemplation esthétique ; sa prose colorée et abondante s'élève presque au ton de l'ode : « Au moment où, affranchis du vouloir, nous nous sommes abandonnés à la connaissance pure, exempte de volonté, nous sommes entrés en quelque sorte dans un autre monde. Cet affranchissement de la connaissance nous soustrait au tumulte humain aussi complètement que le sommeil et le rêve ; bonheur et malheur ont disparu, l'individu est oublié, il n'est plus qu'un pur sujet de connaissance ; nous sommes simplement encore là comme l'œil unique du monde, cet œil qui fonctionne chez tous les êtres connaissants, mais qui, chez l'homme seul, ne peut s'affranchir du service de la volonté. Toute différence d'individualité s'efface alors si absolument, qu'il importe peu que l'œil

déploie librement tout son rêve, et la poésie, qui se définit par l'aspiration, aboutit aux effets les plus émouvants. D'une façon générale, d'ailleurs, Sully Prudhomme repousse la doctrine du culte prédominant de l'art. Devant la beauté, l'artiste éprouve une plénitude de joie qui va jusqu'à l'allégresse ; mais le poète philosophe ne goûte pas cet apaisement joyeux, et même son tourment peut en être accrû, car il porte en lui des aspirations essentielles que les prestiges de l'art surexcitent sans les satisfaire.

qui contemple appartienne à un roi puissant ou à un misérable mendiant ; car ni bonheur ni peine ne nous accompagnent jusque-là. » L'art et sa contemplation sont l'unique oasis dans le désert aride de l'existence ; l'art seul nous dédommage des paradis fugitivement entrevus d'où nous chasse le glaive de la nécessité pratique et prosaïque, la loi d'airain des sociétés modernes. Mais cette jouissance, la plus complète de la vie, n'est accessible qu'au très petit nombre, à cause des rares dons intellectuels qu'elle implique ; et encore n'est-elle accordée que comme un agréable rêve passager. Il suffit qu'un rapport de l'objet purement contemplé avec notre volonté ou notre personne se manifeste à la conscience, et le charme est rompu ; nous voilà retombés dans la connaissance soumise au principe de raison ; nous ne reconnaissons plus l'*Idée*, mais la chose particulière, l'anneau de cette chaîne à laquelle nous appartenons aussi nous-mêmes ; nous sommes rejetés dans toute notre misère. Pour exprimer la chose sous une forme moins abstraite que ne le fait Schopenhauer, on pourrait dire que, dans les moments de jouissance esthétique, nous ressemblons à l'esclave qui oublie tout à coup les fers qu'il porte, ou au combattant qui parvient à se soustraire pour un court répit à l'adversaire qui s'apprête à l'écraser et qui ne tardera pas à prendre une terrible revanche. Quoi qu'il en soit, toute limitée que puisse être cette jouissance, elle n'en constitue pas moins le plus précieux trésor de la vie, et c'est avec raison que Schopenhauer insiste sur ce point : celle-ci serait intolérable, si l'homme ne savait pas faire de ses passions des joies et de ses misères des vertus, s'il n'avait pas l'*art*. *Artes et scientiæ sunt consolamenta vitæ*, avait déjà dit le grand moine Roger Bacon, en pleines ténèbres de la scolastique médiévale.

Et si l'art est tout cela pour le simple contemplateur qui se borne à le sentir et à le goûter, que ne sera-t-il pas pour son créateur, pour le mortel privilégié entre tous qui fait surgir l'*Idée* et l'incarne à l'aide du ciseau, du pinceau, des sons ou du rythme ? Quelle joie intellectuelle enivrée ne devait pas éprouver Michel-Ange en sentant le marbre

prendre forme et palpiter sous ses doigts, Raphaël en peignant ses Madones, Mozart en faisant sangloter Elvire et ricaner Don Juan, Gœthe en redonnant la vie à Iphigénie et au Tasse! Schopenhauer arrive ainsi à sa formule du « génie », qui tient chez lui une grande place. Le génie consiste dans la prédominance de l'intuition sur la volonté ; il diffère de la raison et de la science par le pouvoir qu'il a de se soustraire aux relations et aux catégories ; sa mission est de connaître les idées indépendamment de la raison suffisante, et sa nature est de rester sujet pur de connaissance, sans participer aux faiblesses ni aux misères de l'individualité. Il est tout objectif, c'est-à-dire dirigé vers le monde extérieur; il exige, comme condition préalable, un oubli complet de la personnalité, des intérêts et des ambitions qui dirigent la masse. L'homme ordinaire, « ce produit industriel que la nature fabrique à raison de plusieurs milliers par jour », ne voit que les relations des choses ; l'homme de génie, lui, considère avant tout leur essence. La marque de la valeur d'un homme, c'est son aptitude à supporter la solitude. Le génie s'isole dans une sorte de sphère supérieure où la vie n'apparaît que pour être contemplée et embellie. Le rôle qu'il préfère, c'est celui de roi sans couronne, voué à un isolement splendide ; son objectivité même lui fait souvent perdre pied dans les fondrières de ce bas monde. Incapable de s'abaisser aux calculs réfléchis de la volonté, il ignore ou méprise la pratique, ne se préoccupe que de la beauté, se comporte souvent très gauchement dans la vie, et devient le jouet des hommes « positifs ». C'est ce contraste entre une volonté servie par l'intelligence et le génie soustrait à ses lois, entre le sens pratique d'un Antonio et la folie chevaleresque d'un Tasse, que Gœthe a si bien exprimé dans le drame où il met aux prises ces deux personnages. Le génie a donc ses misères qui lui sont inhérentes, et il est incontestable, en outre, qu'il avoisine la folie ; mais ce qui compense même les pires douleurs, c'est la sérénité apaisante que donne la contemplation prolongée de l'Idéal, sérénité comparable à celle des dieux d'Epicure, dont le bonheur est surtout l'absence du mal, et qui vivent dans l'intermonde, sourds

au bruit de la sphère inférieure, indifférents aux évolutions du *cosmos*. Certes, cette théorie du génie est dédaigneuse au dernier point pour la multitude innombrable des mortels, elle est insolemment aristocratique ; comme nous l'avons noté plus haut, elle est le point de départ et le fondement de la doctrine du « surhomme » de Nietzsche. Mais quelque critique qu'on puisse exercer à son sujet, il faut bien reconnaître qu'elle procède d'un idéal plus haut que la pénible enquête d'un Lombroso, par exemple, qui, après avoir entassé patiemment une quantité considérable de faits, ne parvient pas à en dégager une idée générale et à s'élever à la conception claire et noble du génie.

Tels sont, rapidement présentés, les traits caractéristiques de l'esthétique de Schopenhauer. Cet exposé devait venir nécessairement en tête de ce nouveau volume des *Parerga et Paralipomena*, qui, comme les précédents, est surtout un développement et un achèvement des idées émises dans les ouvrages antérieurs de l'auteur.

En résumé, Schopenhauer assigne à l'art un rôle des plus élevés et qui n'est pas banal. Il voit en lui un des sommets de l'existence humaine, et l'honore comme une force qui rehausse celle-ci, qu'il s'agisse de l'individu isolé ou de l'espèce tout entière, en les affranchissant des misères qui sont la condition même de la vie, en les purifiant en quelque sorte. La κάθαρσις, qu'Aristote applique à la seule tragédie, le philosophe allemand l'étend à l'art dans son ensemble. Cet affranchissement et cette purification ne sont pas en général de longue durée, il est vrai ; mais qu'importe ? Un rayon fugitif de soleil, qui vient percer par instants d'opaques ténèbres habituelles, n'en réjouit pas moins le cœur. L'opposition qui fait le fond de l'homme, cet être étrange que le vieux Prométhée a pétri d'un si mauvais limon, — l'aspiration à l'idéal réprimée par la fatalité du ventre, — trouve, dans la contemplation du beau, sa réconciliation. C'est la théorie de l'art chère surtout aux Allemands, que Kant, Solger, Schelling, et, de nos jours, Edouard de Hartmann, ont exposée avec un apparat philosophique, et Gœthe et Schiller affirmée par leurs œuvres.

L'esthétique, aujourd'hui, fait de plus en plus effort pour se débarrasser des liens de son ancien dogmatisme et se constituer comme science ; elle tend à ne plus imposer de préceptes, mais à constater des lois. Son canon, c'est l'étude préalable, et impartiale, des conditions dans lesquelles naissent les œuvres d'art, plastiques ou littéraires, et la recherche des effets moraux et sociaux de celles-ci. Guyau, E. Hennequin, M. Séailles, pour ne citer que quelques noms, ont fortement contribué à faire entrer la science du beau dans cette voie plus positive ; mais on ne doit pas oublier que Schopenhauer reste, sur ce terrain, l'un des pionniers les plus ingénieux et les plus actifs de la première heure.

Ce mérite, joint à tant d'autres qui éclatent tout au long de son œuvre, justifie ce jugement de Nietzsche, dont l'esprit est véritablement hanté par l'action de son grand prédécesseur : « Schopenhauer, le dernier Allemand qui entre en ligne de compte, qui soit un événement européen, comme Gœthe, comme Hegel, comme Henri Heine, et non pas seulement un événement local (national)[1] »... Et on peut le ranger parmi les élus auxquels est applicable le mot célèbre de Platon : « Beaucoup portent le thyrse, mais les Bacchus sont rares ».

AUGUSTE DIETRICH.

Février 1909.

1. *Nietzsche's Werke : Götzen-Dämmerung*, édit. citée, t. X, p. 308.

MÉTAPHYSIQUE ET ESTHÉTIQUE

DOCTRINE DE LA CONNAISSANCE ET MÉTAPHYSIQUE

Si j'ai bonne mémoire, c'est l'esprit du monde qui veut parvenir à la connaissance, c'est la nature qui veut se reconnaître et se sonder elle-même. Ce ne sont pas les idées d'un autre esprit dont je veux suivre la trace : mais ce qui *est*, je veux le transformer en une chose reconnue, pensée, ce qu'autrement il n'est ni ne sera.

Le contenu réel et complet de la notion *être*, avec laquelle les philosophastres de nos jours font tant de bruit, en lui attribuant volontiers une origine non empirique, — est « l'emplissage du présent ». Or, celui-ci étant, comme je l'ai dit voilà longtemps, le point de contact de l'objet avec le sujet, tous deux prennent l'être, c'est-à-dire ce qui est ou reconnaît ou est reconnu, naturellement dans la première classe des représentations.

En conséquence, je dois me dire : « Avant de naître, je n'étais pas », c'est-à-dire, je n'emplissais aucun présent. De même, « Socrate n'est plus ».

En apparence donc, cette notion est d'origine empirique, bien qu'étant la plus générale qu'on ait abstraite de l'expérience.

Les connaissances existant véritablement *a priori* n'ont pas non plus besoin d'elle, et ne la connaissent même pas.

Elles ne concernent en effet que les formes pures, c'est-à-dire ce qui est de tout temps et ne dépend pas du présent.

Souvent un principe est *a priori*, par rapport à la vérité qui est spécialement exprimée ; et cependant *a posteriori*, par rapport à la vérité générale qui réside au fond. Ainsi, par exemple, quand on dit, sans regarder : « L'eau qui est sur le feu doit maintenant bouillir », parce qu'on sait que la température s'élève à plus de quatre-vingts degrés.

La logique a ceci de commun avec les mathématiques, que ses vérités sinon *in abstracto*, du moins *in concreto*, c'est-à-dire les jugements reposant sur ses lois, peuvent être rendus saisissables et certains pour chacun ; nul ne peut les mettre en doute, dès qu'il les comprend, et par conséquent, à moins de malentendu, il n'est pas possible de discuter ce qui repose sur les conditions purement logiques des notions et des jugements, pas plus que la géométrie ou l'arithmétique pures. Mais tous les cerveaux doivent s'accorder incontestablement sur ce point. Il en est tout autrement des jugements immédiats. Ceux-ci naissent du passage qu'opère le jugement du visible physique à l'abstrait, en établissant directement les principes abstraits non par d'autres, mais sur la connaissance visible. Ici, où il faut faire en quelque sorte un saut en l'air du terrain de l'intuition à celui de la pensée, il subsiste souvent une différence indestructible entre cerveaux, et un jugement

droit et sûr est un don extrêmement rare. La principale cause de cette différence est certainement que, dans les sciences empiriques, nous devons souvent nous acheminer de la conséquence au principe, tandis que, dans les sciences *a priori*, nous pouvons toujours suivre la voie opposée, qui seule est sûre.

Cette propriété des vérités logiquement reconnaissables fait de la logique, comme des mathématiques, une science *objective* ; c'est-à-dire qu'on parle de ses affirmations comme d'un objet existant en dehors de nous, sur lequel, à cause de son existence et de sa nature indépendantes de tous les individus jugeants, les jugements doivent absolument concorder. En attendant, nous savons que les lois logiques et les notions abstraites n'ont pas, plus que les nombres et les figures, une existence physique en dehors de nous, qu'ils sont bien plutôt d'origine purement subjective, ceux-là comme formes de notre penser, celles-ci comme formes de notre intuition. Cet accord nécessaire de tous ne provient donc pas de quelque chose d'extérieur, mais de la nature semblable des formes subjectives de la connaissance chez tous les individus. Mais comme celles-ci doivent avoir leur siège dans le cerveau, qui est soumis, comme tout ce qui est organique, à des anomalies, il est très remarquable qu'aucune anomalie pareille ne se manifeste à l'égard des vérités logiques et mathématiques. Cela ne se produit même pas chez les aliénés. Ceux-ci en effet — particulièrement les idiots — ou ne comprendront nullement les paroles relatives à ces vérités, ou les interpréteront de la même façon ; tandis que quelques personnes d'esprit sain voient faussement les couleurs, par exemple, et que beaucoup ne les voient pas du tout. Ceci confirme l'opinion de quelques

philosophes, que la raison serait indépendante du cerveau, quelque chose de purement intellectuel, d'hyperphysique, appartenant à ce qu'on nomme l'âme.

Il reste étrange que ce qui existe réellement en dehors de nous, ce qui est physiquement reconnaissable, comporte la diversité des jugements ; tandis qu'il n'en est pas ainsi de ce qui est entièrement subjectif, du domaine de la logique et des mathématiques. (Il faut remarquer la différence entre subjectif et individuel.) Pour le premier point, la diversité individuelle possible des jugements résulte de ce que les formes subjectives de la connaissance doivent élaborer, assimiler ici une matière purement objective ; et elle résulte plus encore de ce que l'intelligence doit saisir directement les rapports de cause compliqués, souvent incomplètement donnés, et la raison transformer de nouveau sa connaissance en idées abstraites : une μετάβασις εἰς ἄλλο γένος [1]. En matière de logique et de mathématiques, la matière est complètement dans la tête de chacun ; et cette tête est telle, qu'elle ne fonctionne pas du tout (chez l'idiot), ou qu'elle fonctionne bien.

Beaucoup d'hommes auront tiré inexactement un principe d'arithmétique, et seront devenus fous. Ce n'était probablement là que le premier symptôme.

La dialectique est, étymologiquement, l'art de la conversation. Mais comme nulle conversation ne reste longtemps agréable sans discussion, la dialectique, de par sa nature, devient l'*éristique*.

Dites-moi quand l'espace prit naissance, où est né

1. « Passage d'un état à un autre en tout genre ».

le temps, son fugitif compagnon [1], comment la matière, leur enfant commun, arriva à l'existence, et fut ainsi établi le fondement d'un monde de souffrance. Avec l'espace naquit la lutte, et avec le temps la caducité.

Le monde n'est pas fait, car, comme le dit Ocellus Lucanus [2], il a toujours été, parce que le temps est conditionné par des êtres connaissants, par conséquent par le monde, comme le monde par le temps. Le monde n'est pas possible sans le temps ; mais le temps n'est pas possible non plus sans le monde. Tous deux sont donc inséparables, et il n'est pas plus possible d'imaginer un temps qui ne renfermerait pas un monde, qu'un monde qui n'impliquerait pas le temps.

Dans les mathématiques, la tête est aux prises avec ses propres formes de connaissance, temps et espace, et ressemble par conséquent au chat qui joue avec sa queue.

On ne cesse de vanter la solidité et la certitude des mathématiques. Mais à quoi me sert de savoir même solidement et avec certitude une chose qui ne m'intéresse nullement. — Le ποσόν [3].

C'est une fausseté de parler de trois dimensions du temps, comme le fait Hegel (*Encyclopédie*, § 259). Il

1. L'espace (*der Raum*) étant masculin en allemand, et le temps (*die Zeit*) étant féminin, le texte dit : « sa fugitive fiancée », image poétique impossible à conserver en français. (*Le trad.*)

2. Philosophe grec pythagoricien du v^e^ siècle avant J.-C. On possède de lui un traité de l'*Origine de l'univers* (Περὶ τῆς τοῦ παντὸς γενέσεως) très estimé. (*Le trad.*)

3. « La quantité ».

n'en a qu'une, mais celle-ci a trois parties, coupures, ou deux directions avec un point d'indifférence.

On pourrait peut-être envisager notre intellect cérébral comme une simple borne et une entrave qui exclut de la conscience les idées des individus séparés, aussi bien que les choses futures et absentes. Car la connaissance de tout ceci serait pour nous aussi inutile et torturante que le serait la sensibilité et la perception pour la plante, qui n'a ni irritabilité ni locomotilité.

Quand, en présence d'un vaste horizon, je me figure qu'il prend naissance, en ce que les fonctions de mon cerveau, c'est-à-dire temps, espace et causalité, sont appliquées à certains endroits nés sur ma rétine, je sens que je porte *en moi* cet horizon, et l'identité de mon être avec celle du monde extérieur me devient étonnamment sensible.

Vois donc ce grand, massif, lourd arsenal ! Je te le dis, cette masse dure, pesante, disséminée, n'existe réellement que dans la molle bouillie des cerveaux; là seulement elle a son existence, et en dehors d'eux on ne peut la trouver. C'est ce que tu dois comprendre avant tout.

Oh ! quelle merveille j'ai vue ! Dans ce monde des choses et des corps étaient étalées devant moi deux de ces choses : toutes deux étaient des corps pesants, de forme régulière, beaux à voir. L'un était un vase de jaspe avec une bordure d'or et des anses d'or; l'autre était un organisme, un animal, un homme. Après que je les eus suffisamment admirés du dehors, je priai le génie qui m'accompagne de me laisser pénétrer, moi

aussi, dans leur intérieur. Il me le permit. Dans le vase je ne trouvai rien que l'impulsion de la pesanteur et une obscure aspiration qualifiée d'affinité chimique. Mais quand j'eus pénétré dans l'autre objet... comment exprimer mon étonnement sur ce que je vis ! Cela dépasse en invraisemblance tous les contes et toutes les fables qu'on ait jamais imaginés ; je veux pourtant le raconter, dussé-je ne pas être cru.

Dans cette chose donc, ou plutôt à son extrémité supérieure, appelée la tête, qui, vue du dehors, est une chose comme toutes les autres, circonscrite dans l'espace, pesante, etc., je trouvai quoi? Rien de moins que le monde lui-même, le monde entier, avec l'immensité de l'espace, qui renferme le *tout*, et l'immensité du temps, dans lequel ce *tout* se meut, et enfin avec tout ce qui remplit les deux, dans toute sa diversité et son infinité. Et ce qui est le comble, je m'y trouvai moi-même en train de m'y agiter.

Et tout cela non pas en image, comme dans une boîte d'optique, mais en pleine réalité.

Voilà ce qui se trouve en bonne et due forme dans cette chose-là, qui n'est pas plus grosse qu'une tête de chou, et qu'à l'occasion le bourreau tranche d'un seul coup, ce qui a pour effet de plonger soudainement ce monde-là dans l'obscurité et dans la nuit. Et il disparaîtrait, si ces choses-là ne foisonnaient pas comme des champignons, de sorte qu'il y en a toujours assez pour rattrapper le monde plongeant dans le néant, et que celui-ci est toujours retenu par elles en suspens, comme une représentation commune à tous, dont on explique la relation par le mot « objectivité ».

J'éprouvai à ce spectacle à peu près ce qu'éprouva Ardschouna quand Krischna se montra à lui sous

sa vraie forme divine, avec cent mille bras, yeux, bouches, etc.

Il y a quelque chose qui se trouve au delà de la conscience, mais y fait parfois irruption comme un rayon de lune dans la nuit nuageuse. Alors nous remarquons que notre course vitale ne nous en rapproche ni ne nous en éloigne, que le vieillard en est aussi près que l'enfant, et nous constatons que notre vie n'a pas de parallaxe avec ce quelque chose, pas plus que l'orbite terrestre avec les étoiles fixes.

C'est notre être en soi situé hors du temps.

Quand nous sortons d'un rêve qui nous a vivement affecté, ce qui nous convainc de son inanité est moins sa disparition que la découverte d'une seconde réalité qui se trouvait au-dessous de celle qui nous émouvait tellement, et qui maintenant se manifeste. Nous avons tous le pressentiment durable qu'au-dessous de cette réalité dans laquelle nous vivons et par laquelle nous sommes, il s'en dissimule une seconde tout à fait différente. Celle-ci est la chose en soi, l'ὕπαρ de cet ὄναρ[1].

Comment l'individu, dont la caractéristique particulière est la connaissance, pourrait-il acquérir la notion de l'essence en soi d'un monde qui lui est mis dans la tête uniquement comme représentation, s'il n'arrive pas à constater, par la réflexion, que le macrocosme dont il est lui-même une particule infinie est de même nature que la partie qu'il connaît mieux comme microcosme? Son propre intérieur lui donne la clef du monde. Γνῶθι σεαυτόν.

1. « La réalité de ce rêve ».

J'ai nommé la chose en soi l'essence intérieure du monde, d'après ce qui nous est le plus exactement connu d'elle : volonté. Sans doute, c'est là une expression subjective, choisie par égard au *sujet de la connaissance*. Mais, comme nous communiquons la *connaissance*, cet égard est essentiel. Cela vaut donc infiniment mieux que si je l'avais nommée Brahm ou Brahma, ou âme du monde, ou d'un autre nom.

La chose primaire et originelle est seule la *volonté*, le θέλημα, non la βούλησις. La confusion de l'une avec l'autre, pour lesquelles un seul mot existe en allemand, est la source de la non compréhension de ma doctrine. Le θέλημα est la volonté proprement dite, la volonté en général, telle qu'elle est reconnue dans l'animal et dans l'homme. La βούλη est la volonté réfléchie, *consilium*, la volonté en vertu d'un choix. On attribue aux animaux non une βούλη, mais un θέλημα. Comme il n'y a dans les langues modernes qu'un seul mot pour les deux, les philosophes ne s'accordent pas sur la question de savoir s'ils doivent attribuer ou non la volonté aux animaux. Ceux qui l'accordent, pensent θέλημα ; ceux qui la refusent, βούλη.

Je dis : *la volonté de vivre* comme *la chose en soi* n'est pas fractionnée, mais se trouve *tout entière* dans *chaque* être individuel. Alors, la même chose peut se trouver en même temps en plusieurs endroits ? Oui, la chose en soi le peut, parce qu'elle n'est pas impliquée dans l'espace, qui lui est complètement étranger et n'est que la forme de son phénomène. Qu'on se représente une substance qui aurait, dans le monde des phénomènes, la propriété impossible de pou-

voir occuper un nouveau lieu, sans abandonner celui qu'elle occupait jusque-là. Cette substance (c'est ici une expression métaphorique) est la chose en soi, la volonté de vivre en soi, qui, par suite de son caractère inépuisable absolu, existe entière et non fractionnée dans chaque phénomène, qui ne s'accroît pas par son accroissement, et qui ne diminue pas par sa diminution.

Les *intelligibilités* résident toutes dans le domaine de la représentation ; elles sont la liaison d'une représentation avec l'autre. Les *inintelligibilités* apparaissent dès qu'on rencontre le domaine de la volonté, c'est-à-dire dès que la volonté apparaît directement dans la représentation. Cela nous saute aux yeux dès que nous remuons un membre. La chose reste incompréhensible. Puis l'organisme, la végétation, la cristallisation, chaque force naturelle : tout cela reste incompréhensible, parce qu'ici la volonté se manifeste directement.

Le *naturel,* par opposition au *surnaturel,* signifie ce qui apparaît en conformité du rapport normal de l'expérience. Mais comme l'expérience est seulement un phénomène, c'est-à-dire comme ses lois sont conditionnées par la forme de la représentation dans laquelle elle se présente, par l'intellect auquel l'expérience est donnée, le surnaturel, ce qui se produit contrairement à ces lois, est une manifestation de la chose en soi qui fait anormalement irruption dans le rapport de l'expérience. L'opposition d'un naturel et d'un surnaturel exprime déjà la triste constatation que l'expérience, avec sa normalité, n'est qu'un phénomène derrière lequel se dissimule une chose en soi qui pourrait à chaque instant supprimer ses lois.

La philosophie est en réalité l'effort pour reconnaître par la représentation ce qui n'est pas représentation, et doit cependant être cherché aussi en nous-même, sans quoi nous serions une simple représentation.

La différence du degré des forces intellectuelles, qui ouvre un si large abîme entre le génie et le vulgaire fils de la terre, ne repose, à dire vrai, que sur un développement et une perfection plus ou moins grands du système cérébral ; mais cette différence est néanmoins importante, parce que tout ce monde réel dans lequel nous vivons n'existe que par rapport à ce système cérébral, et que cette différence implique conséquemment un autre monde et une autre existence.

Au reste, la différence entre l'homme et l'animal a la même cause.

La fenêtre qui s'ouvre dans la poitrine de Momus n'est qu'une plaisanterie allégorique, et l'imagination ne peut même se la représenter. Mais que la boîte crânienne avec ses téguments soit visible, cela peut s'admettre, et, grand Dieu! quelles différences on observerait là sous le rapport de la grosseur, de la forme, de la nature et du mouvement du cerveau! Quelles gradations! L'esprit supérieur imposerait au premier coup d'œil autant de respect qu'en imposent aujourd'hui trois étoiles sur la poitrine, et quelle triste figure ferait maint individu porteur de celles-ci!

Les hommes de génie et d'intelligence, comme ceux chez qui l'intellectualité, la théorie, l'esprit l'emportent de beaucoup sur le moral, la pratique, le caractère, sont fréquemment dans la vie non seulement maladroits et ridicules, comme le remarque Platon dans le

VII[e] livre de sa *République,* et comme les dépeint Gœthe dans son *Torquato Tasso* ; ils sont de plus fréquemment faibles au point de vue moral, misérables, presque méchants (témoin J.-J. Rousseau, qui en a donné réellement la preuve). Cependant la source de toute vertu, la conscience meilleure, est en eux souvent plus forte que chez beaucoup qui agissent mieux, mais qui pensent moins bien. Ceux-la connaissent plus exactement la vertu que ceux-ci, qui l'exercent mieux. Ceux-là, pleins de zèle pour le bien comme pour le beau, voudraient s'élever tout droit au ciel ; mais l'épais élément terrestre leur oppose un obstacle, et ils retombent en arrière. Ils ressemblent aux artistes-nés, auxquels manque la technique ou pour lesquels le marbre est trop dur. Maint autre, beaucoup moins enflammé qu'eux pour le bien, et en ayant beaucoup moins sondé les profondeurs, le pratique infiniment mieux. L'homme de cette espèce abaisse sur les premiers un regard de mépris, et cela avec quelque droit ; et cependant il ne les comprend pas, et eux aussi le méprisent, non sans raison. Ils sont à blâmer, car chaque être vivant a, par sa vie même, souscrit les conditions de la vie ; mais ils sont encore plus à plaindre. Ils seront sauvés non par la voie de la vertu, mais par une voie propre : ce ne sont pas les œuvres qui les rendent bienheureux, c'est la foi.

La culture est, par rapport aux qualités naturelles de l'intellect, ce qu'est un nez en cire à un nez réel, ou ce que sont les planètes et la lune au soleil. Par suite de sa culture, en effet, l'homme ne dit pas ce qu'il pense, mais ce que d'autres ont pensé et ce qu'il a appris (c'est le dressage) ; et il ne fait pas non plus ce qu'il voudrait, mais ce qu'on l'a habitué à faire.

Les animaux accomplissent maintes fonctions intellectuelles infiniment mieux que l'homme ; ils retrouvent, par exemple, un chemin, ils reconnaissent une personne, etc. De même le génie se montre, dans beaucoup de circonstances de la vie réelle, incomparablement moins capable que l'homme ordinaire. De même encore que les animaux ne font en réalité jamais de folies, l'homme ordinaire n'est pas soumis à celles-ci au même degré que l'homme de génie.

Il y a entre le génie et l'aliéné cette ressemblance, qu'ils vivent dans un tout autre monde que le monde à l'usage de tous.

Sur le visage de l'Apollon du Belvédère je lis la colère profonde et justifiée qu'inspirent au dieu des Muses la pauvreté intellectuelle et la sottise incorrigible des philistins. Il a lancé ses flèches contre eux, pour anéantir la couvée des bousilleurs éternels.

Comme Hamlet, en apercevant le spectre de son père, arrête fixement ses yeux sur lui seul et ne voit aucune des personnes qui l'entourent, tous ceux qui, les premiers, ont découvert une grande et importante vérité, ne se sont préoccupés leur vie entière que de celle-ci, sans prêter attention à l'agitation momentanée de leurs contemporains ou sans s'arrêter à ce que ceux-ci disaient de leur visage. Car une telle trouvaille rend jusqu'à un certain point le regard fixe.

Une anthropologie devrait avoir trois parties :

1° Description de l'homme extérieur ou objectif, c'est-à-dire de l'organisme ;

2° Description de l'homme intérieur ou subjectif,

c'est-à-dire de la conscience qui accompagne cet organisme ;

3° Démonstration de rapports précis entre la conscience et l'organisme, par conséquent entre l'homme extérieur et l'homme intérieur (ce dernier point est à étudier d'après Cabanis).

La psychologie, en tant que science indépendante, peut à peine exister, car les phénomènes de la pensée et de la volonté ne se laissent pas pénétrer à fond, si on ne les envisage pas en même temps comme un effet de causes physiques existant dans l'organisme. Aussi la psychologie présuppose-t-elle la physiologie, et celle-ci l'anatomie; autrement elle reste très superficielle. Il faut donc enseigner non la psychologie, mais l'anthropologie. Or, celle-ci embrasse les deux sciences médicales précitées, et par là même un terrain infiniment étendu.

Que la différence incommensurable entre l'homme de niveau élevé et l'homme de niveau bas n'ait pas suffi à constituer deux espèces, cela est fait pour étonner et même pour affliger.

Himly[1] a remarqué que le déploiement du spectre solaire physiologique attaque les yeux. En réalité, celui-ci est pour les yeux ce que l'onanisme est pour les parties génitales, tandis que la vue réelle de la couleur cherchée est pour eux ce que la satisfaction sexuelle naturelle est pour lesdites parties. Les deux

1. Himly (Charles-Gustave), né à Brunswick en 1772, mort en 1837, s'établit médecin, s'occupa surtout des maladies des yeux et fonda la revue : *Ophtalmologische Bibliothek*. Son fils, Ernest-Auguste-Guillaume, né en 1800, fut également un médecin distingué, qui ne se borna pas à la spécialité de son père.

(*Le trad.*)

derniers cas sont la rencontre et la neutralisation des pôles opposés ; dans les deux premiers, au contraire, le pôle vraiment donné doit remplacer l'autre de lui-même.

Les faits et gestes des hommes, dans toutes leurs occupations importantes ou insignifiantes, même dans chacun de leurs mouvements, portent le caractère tout particulier du voulu et de l'intentionné, et apparaissent par là tout différents des mouvements des animaux. Ainsi, que l'on imagine un observateur tout neuf venu de la planète la plus lointaine, il pensera évidemment que les hommes sont mus par un ordre de motifs qui n'existent pas pour les animaux. Ce sont les *notions*, les représentations invisibles, abstraites.

Si la nature avait fait le dernier pas jusqu'à l'homme à l'aide du chien ou de l'éléphant, au lieu du singe, comme celui-là serait tout autre ! Il serait un éléphant raisonnable, ou un chien raisonnable, tandis qu'il est maintenant un singe raisonnable. La nature l'a pris du singe, parce qu'il était le plus court ; mais pour peu qu'elle eût modifié sa marche antérieure, il serait devenu plus court par un autre endroit.

Maint zoologue n'est au fond, il faut bien le dire, qu'un enregistreur de singes.

Les calotins et leurs partisans, qui se trouvent actuellement aussi parmi les zoologues, — par exemple, Rudolf Wagner, d'Erlangen[1], — ne veulent pas admettre

1. Rudolf Wagner, né à Bayreuth en 1805, se consacra de bonne heure à l'étude des sciences naturelles, voyagea en Italie et en France, et entra en relations assez étroites avec Cuvier, dont les opinions religieuses un peu timorées exercèrent leur influence sur lui. Ses investigations portèrent surtout sur la physiologie

que, dans le système zoologique, l'homme soit rangé parmi les animaux. Les misérables, qui méconnaissent l'esprit éternel, un et le même, vivant dans tous les êtres, et qui, dans leur folie puérile, blasphèment contre lui!

Par contre, Geoffroy Saint-Hilaire veut maintenant supprimer la différence entre bimanes et quadrumanes, les réunir tous deux en une même famille, et placer au milieu l'orang-outang, entre l'*homo* et la *simia*.

Les insectes et autres animaux inférieurs doivent être regardés, dans leurs faits et gestes, comme les débutants de la création : ils livrent les rudiments de nos faits et gestes à nous.

Chaque fois que, par les grandes révolutions de la nature, la surface de notre planète s'abîme, et avec elle toutes les générations de vivants, de sorte qu'il doit en surgir d'autres, c'est un « changement de décoration » sur le théâtre du monde.

Jusqu'ici les philosophes se sont donné beaucoup de mal pour enseigner la liberté de la volonté. Quant à moi, j'enseignerai la *toute-puissance* de celle-ci.

des nerfs et ses rapports avec la psychologie. En 1854, dans un congrès des naturalistes allemands, il émit l'opinion que les progrès des sciences naturelles confirment plutôt qu'ils ne détruisent les dogmes de la foi religieuse, ce qui souleva une ardente polémique entre les matérialistes et les spiritualistes. Rudolf Wagner fut avant tout un bon professeur d'Université. Il mourut en 1864.

(*Le trad.*)

SPÉCULATION TRANSCENDANTE
SUR L'APPARENTE PRÉMÉDITATION
QUI RÈGNE DANS LA DESTINÉE DE CHACUN

> Το εἰκῇ οὐκ ἔστι ἐν τῇ ζωῇ, ἀλλὰ μία ἁρμονία καὶ τάξις.
>
> (Il n'y a pas de hasard dans le monde, mais seulement de l'harmonie et de l'ordre.)
>
> Plotin, *Ennéades*, IV, livre IV, chap. 35.

Bien que les idées présentées ici ne conduisent à aucun résultat ferme et ne soient peut-être qu'une simple fantaisie philosophique, je n'ai cependant pu me résoudre à les livrer à l'oubli. Plus d'une personne, en effet, les accueillera avec plaisir, au moins par comparaison avec ses propres idées sur le même sujet. Il convient toutefois de rappeler qu'en ces idées tout est douteux, non seulement la solution, mais même le problème. Il faut donc attendre ici non des données certaines, mais simplement quelques lueurs sur un fait très obscur, qui s'est peut-être imposé assez souvent à chacun dans le cours de sa propre existence, ou en jetant un regard en arrière sur celle-ci. Nos considérations sur ce sujet peuvent même n'être rien de plus, ou peu s'en faut, qu'une marche à tâtons dans les ténèbres : cas où l'on remarque bien qu'il y a quelque chose, mais sans savoir au juste ni où ni quoi. Si néanmoins

il m'arrive de prendre parfois un ton positif, ou même dogmatique, en répétant constamment les formules qui traduisent le doute et l'hypothèse, qu'il soit entendu une fois pour toutes que je le fais uniquement pour éviter la prolixité et la lourdeur. Ce ton ne doit donc pas être pris au sérieux.

La croyance en une Providence spéciale, ou, si l'on veut, en une direction surnaturelle des événements dans le cours de l'existence individuelle, a été de tout temps universellement admise, et même dans les cerveaux qui pensent et sont réfractaires à toute superstition, elle a parfois des assises inébranlables, indépendamment de tout rapport avec un dogme déterminé quelconque. Avant tout, on peut lui opposer que, à la façon de toute croyance religieuse, elle n'est pas sortie de la connaissance, mais de la volonté, et qu'elle est directement la fille de notre misérabilité. Car les faits fournis par la seule connaissance se ramèneraient peut-être à ceci, que le hasard, qui nous joue cent mauvais tours, comme voulus à dessein, se montre, par intervalles, favorable, ou bien arrange au mieux, indirectement, les choses à notre profit. Dans tous ces cas-là nous reconnaissons en lui la main de la Providence, et de la façon la plus claire quand, contrairement à notre propre manière de voir, il nous a conduit, par des voies abhorrées de nous, vers un but qui assure notre bonheur. Nous disons alors : *Tunc bene navigavi, cum naufragium feci*[1], et l'opposition entre le choix et la direction devient d'une évidence absolument tout à l'avantage de cette dernière. Pour cette raison même nous nous consolons, dans les mauvais cas, par le mot souvent vérifié : « Qui

1. « C'est alors que j'ai heureusement navigué, quand j'ai fait naufrage. »

sait à quoi cela est bon? » Ce mot a sa source dans cette idée que, bien que le destin gouverne le monde, il a néanmoins l'erreur pour associée, et puisque nous sommes assujettis à celle-ci autant qu'à celui-là, que ce qui nous apparaît actuellement comme un malheur est peut-être précisément un bonheur. Nous évitons alors les mauvais tours de l'un des tyrans du monde pour subir ceux de l'autre, et en appelons du destin à l'erreur.

Cela mis à part, c'est une idée d'une audace peu commune que d'attribuer un dessein au simple et pur hasard. Je n'en crois pas moins que chacun s'est attaché vivement à cette idée, au moins une fois en sa vie. On la trouve aussi chez tous les peuples et à côté de toutes les doctrines religieuses ; mais là où elle s'affirme le plus nettement, c'est chez les musulmans. C'est une idée qui, suivant la manière dont on la comprend, peut être la plus absurde ou la plus profonde. Quoi qu'il en soit, aux exemples qu'on pourrait alléguer à ce sujet, si frappants qu'ils puissent être parfois, il faut opposer cette objection que ce serait le plus grand des miracles, si le hasard ne réglait jamais bien nos affaires, et même mieux que notre intelligence et notre réflexion ne l'auraient fait.

Que tout ce qui arrive se produise, sans exception, en vertu d'une sévère nécessité, voilà une vérité *a priori* qui est irréfutable. Je la nommerai ici le fatalisme démontrable. Dans mon Mémoire couronné *Sur la liberté de la volonté,* elle s'affirme comme le résultat de toutes les recherches précédentes. Elle est confirmée empiriquement et *a posteriori* par le fait désormais hors de doute, que les somnambules magnétiques, les gens doués de seconde vue, et parfois même

les rêves du sommeil ordinaire, annoncent nettement et exactement l'avenir[1]. C'est dans la seconde vue que cette confirmation empirique de ma théorie sur la sévère nécessité de tout ce qui arrive, est la plus frappante. Car ce qui a été souvent annoncé longtemps à l'avance, par cette seconde vue, se produit ensuite d'une façon très exacte et avec toutes les circonstances indiquées, même dans le cas où l'on se serait efforcé à dessein et de toute manière de l'empêcher, ou de faire différer l'événement, jusque dans un détail accessoire, de la vision communiquée. Cette tentative a toujours été vaine, car ce qui devait faire échouer la prédiction a toujours été précisément ce qui a servi à la réaliser. C'est ainsi que, dans les tragédies comme dans l'histoire des anciens, le malheur annoncé par les oracles ou par les songes est justement provoqué par les précautions prises contre lui. Je me contenterai de citer ici, parmi de si nombreux exemples, celui du roi Œdipe et la belle histoire de Crésus avec Adraste, dans Hérodote (livre I^er^, chap. XXXV-XLIII). Les cas de seconde vue répondant à ceux-ci se trouvent dans la troisième livraison du tome VIII des *Archives du magnétisme animal*, publiées par Kieser, et sont dus à

1. Dans le *Times* du 2 décembre 1852, on trouve la déposition judiciaire que voici. A Newent, dans le comté de Glocester, le coroner, M. Lovegrove, fit une enquête au sujet du cadavre d'un nommé Marc Lane, trouvé dans l'eau. Le frère du mort dit qu'à la première nouvelle de la disparition de Marc, il s'était écrié : « Alors il est noyé ! Car je l'ai rêvé cette nuit, et, plongeant dans l'eau, je m'efforçais de l'en retirer ». La nuit suivante il rêva de nouveau que son frère s'était noyé près de l'écluse d'Oxenhall, et qu'à côté de lui nageait une truite. Le lendemain matin il se rendit à Oxenhall en compagnie de son autre frère : il y vit une truite dans l'eau. Il fut aussitôt convaincu que son frère se trouvait là : le cadavre y était en effet. Ainsi une chose aussi fugitive que le glissement d'une truite est vue plusieurs heures à l'avance, à la seconde exacte

Bendt Bendtsen [1], cet homme si profondément honnête ; on en trouve un aussi dans la *Théorie de la connaissance des esprits* (§155), de Jung Stilling [2]. Si le don de seconde vue était aussi fréquent qu'il est rare, d'innombrables événements annoncés à l'avance se réaliseraient à la lettre, et l'indéniable preuve de la sévère nécessité de tout ce qui arrive, accessible à chacun, deviendrait universelle. Alors on ne pourrait plus douter que, en dépit de l'apparence purement fatale du cours des choses, il n'en est pas ainsi au fond, et l'on serait plutôt d'avis que tous ces hasards eux-mêmes, τὰ εἰκῇ φερόμενα, sont impliqués par une mystérieuse nécessité — εἱμαρμένη — dont l'unique instrument est le hasard lui-même. Jeter un regard sur celle-là, tel a toujours été l'effort de la *mancie* [3]. Or, il résulte de celle-ci non seulement que tous les événements se produisent avec une absolue nécessité, mais aussi qu'ils sont déjà déterminés à l'avance et fixés objectivement d'une manière quelconque, en s'offrant à l'œil du voyant comme choses présentes. Cependant ces événements pourraient se laisser ramener au besoin, par suite du décours de la chaîne causale, à la simple nécessité de leur production.

En tout cas l'intuition, ou plutôt l'idée que cette

1. Savant danois (1763-1830). Il voyagea à l'étranger, puis à son retour en Danemark, fut nommé directeur du collège de Frédériksborg.

(*Le trad.*)

2. Voir, sur Jung Stilling, la note du volume des *Parerga : Sur la religion*, 2e édit., p. 90.

(*Le trad.*)

3. Du grec μάντις, qui signifie également prophète et prophétesse, et qui vient lui-même du verbe μαίνομαι, être agité de violents transports, et, par extension, être inspiré.

(*Le trad.*)

nécessité de tout ce qui arrive n'est nullement aveugle, par conséquent la croyance à une marche aussi réglée que nécessaire des événements de notre vie, est un fatalisme supérieur qui ne se laisse pas démontrer comme le fatalisme simple ; mais chacun peut-être le subit une fois à un certain moment, et l'admet pour un temps ou pour toujours, suivant la mesure de sa pensée. Nous pouvons nommer ce fatalisme, par opposition au fatalisme ordinaire et démontrable, le fatalisme transcendant. Il ne dérive pas, comme celui-là, d'une connaissance théorique proprement dite ni de la recherche nécessaire pour celle-ci, dont bien peu de gens seraient capables ; il se détache insensiblement des expériences personnelles de la vie. Parmi ces dernières, chacun remarque certains faits qui portent nettement en eux, d'une part, grâce à leur spéciale et grande utilité, le cachet d'une nécessité morale ou intérieure, et, d'autre part, celui de l'accidence extérieure complète. Leur fréquente répétition conduit peu à peu à l'idée, qui devient souvent une conviction, que la course vitale de l'individu, si confuse qu'elle puisse paraître, est un tout concordant, qui a une tendance déterminée et un sens instructif, aussi bien que l'épopée la plus profondément méditée[1]. Mais l'enseignement ainsi départi s'applique seulement à sa volonté individuelle, qui est, en dernière analyse, son erreur individuelle. Car ce n'est pas l'histoire universelle, comme se l'imagine à tort la philosophie universitaire, qui introduit un plan et un ensemble dans la vie de l'individu. Les peuples n'existent qu'*in abstracto* : les individus sont

1. En nous rappelant exactement maintes scènes de notre passé, tout nous y apparaît comme aussi bien arrangé que dans un roman composé d'après un plan méthodique.

le réel. Aussi l'histoire universelle est-elle sans signification métaphysique immédiate; elle n'est qu'une configuration accidentelle. Je renvoie à ce que j'ai dit à ce sujet dans le *Monde comme volonté et comme représentation*.

Ainsi, la réflexion sur la destinée individuelle fait naître chez beaucoup de gens ce fatalisme transcendant que chacun peut-être professe une fois, en contemplant attentivement sa propre vie, après que l'écheveau s'en est déroulé jusqu'à une respectable longueur. Ce fatalisme n'est pas seulement très consolant, il est peut-être aussi très vrai; voilà pourquoi on l'a affirmé de tout temps, et même à l'état de dogme [1]. Le témoignage d'un homme du monde et d'un courtisan éprouvé, Knebel[2], qui le porta alors qu'il avait atteint l'âge de Nestor (il était nonagénaire), mérite d'être cité ici pour

1. Ni nos actions ni le cours de notre vie ne sont notre œuvre : ce qui l'est, et ce que nul ne tient pour tel, c'est notre être et notre existence. Sur la base de ces derniers, en effet, comme des événements et des circonstances extérieures se produisant dans un sévère enchaînement causal, nos actions et le cours de notre vie se déroulent avec une absolue nécessité. En conséquence, dès la naissance de l'homme, le cours entier de sa vie est irrévocablement fixé jusque dans les détails : de sorte qu'une somnambule à la plus haute puissance pourrait le prédire exactement. Nous devrions, en considérant et en jugeant le cours de notre vie, nos actes et nos souffrances, avoir devant les yeux cette grande et sûre vérité.

2. Charles-Louis de Knebel, après avoir servi huit ans dans le régiment du prince royal de Prusse, se rendit à Weimar, où la duchesse Amélie lui confia l'éducation d'un de ses fils. Il mourut à Iéna, en 1834, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Il entretint avec Gœthe, la veuve de Schiller et d'autres personnages en vue, une correspondance importante qui lui assigne une place dans la littérature de son pays. Il fut aussi un poète d'un certain mérite et a laissé des traductions estimées de Lucrèce et de Properce. — Voir P. Besson, *Un ami de la France à la cour de Weimar : Charles-Louis de Knebel* (1897).

(*Le trad.*)

sa complète impartialité. Il dit dans une lettre : « En observant attentivement, on trouvera que dans la vie de la plupart des hommes il y a un certain plan qui leur est en quelque sorte assigné par leur propre nature ou par les circonstances qui les mènent. Si changeants et diversifiés que puissent être les événements de leur vie, on finit pourtant par apercevoir un tout qui permet de remarquer en lui un certain accord... On voit distinctement aussi la main d'une destinée déterminée, si cachée que soit son action, et qu'elle soit mise en mouvement par un effet extérieur ou par une impulsion intérieure; car des mobiles contradictoires se manifestent assez souvent dans sa tendance. Si confuse que soit la course, on y aperçoit toujours de la raison et une direction. » (*Œuvres posthumes*, 2e édition, 1840, t. III, p. 452.)

Ce plan méthodique de la course vitale d'un chacun s'explique en partie par la constance et l'inflexible logique du caractère-né, qui ramènent toujours l'homme dans la même ornière. Ce qui est le plus conforme à ce caractère d'un chacun, il le reconnaît directement et sûrement, de sorte que, en regle générale, il ne l'accueille pas dans la conscience claire et réflechie, mais il agit en conséquence, directement et comme par instinct. Ce mode de connaissance, passant ainsi à l'action sans être parvenu à la claire conscience, est comparable aux *reflex motions* de Marshall Hall[1]. Grâce à lui, tous ceux qui ne subissent aucune con-

1. Célèbre physiologiste anglais (1790-1857), auteur de la découverte de l'action réflexe, qui le conduisit sur la voie du traitement rationnel des convulsions et de l'épilepsie. Il a publié en français, langue qu'il maniait très bien, un *Aperçu du système spinal*.

(*Le trad.*)

trainte soit du dehors, soit par suite de leurs fausses idées et de leurs préjugés, comprennent et poursuivent leur intérêt individuel, même sans pouvoir s'en rendre compte ; c'est ainsi que la tortue, couvée dans le sable par le soleil et sortie péniblement de son œuf, se dirige aussitôt droit vers l'eau, qu'elle ne peut apercevoir. Ceci donc est le compas intérieur, le trait secret qui mènent chacun sur la vraie et seule voie qui lui est appropriée, mais dont il n'aperçoit la direction symétrique que lorsqu'il l'a laissée derrière lui.

Cependant, en face de la puissante influence et de la violence des circonstances extérieures, ceci ne semble pas suffisant ; et il n'est pas très croyable que ce qu'il y a de plus important au monde, — la vie humaine achetée au prix de tant de travail, de maux et de souffrances, — doive recevoir seulement la moitié de sa direction, — la partie qui vient du dehors, — uniquement de la main d'un hasard vraiment aveugle, qui n'est rien en lui-même et est dépourvu de tout arrangement. Il y a certaines images, nommées anamorphoses (voir les travaux de Pouillet [1]), qui ne montrent à l'œil nu que des difformités grimaçantes et mutilées, tandis que, vues dans un miroir plan, elles présentent des figures humaines régulières. La conception purement empirique du train du monde ressemble à cette vue de l'image à l'œil nu, tandis que la recherche des desseins du hasard res-

1. Physicien français, qui fut directeur du Conservatoire des arts et métiers, professeur à la Sorbonne, membre de l'Institut, et député. Attaché à la famille d'Orléans, dont il avait eu plusieurs membres comme élèves, il refusa, en 1850, le serment à Louis Bonaparte triomphant, et dut abandonner sa chaire. Il mourut en 1868, à soixante-dix-sept ans.

(*Le trad.*)

semble à celle présentée par le miroir plan, qui unit et arrange le pêle-mêle précédent. Néanmoins, on peut toujours opposer à cette opinion celle en vertu de laquelle l'accord méthodique que nous croyons apercevoir dans les événements de notre vie n'est qu'un effet inconscient de notre imagination ordonnante et schématisante; il est analogue à celui en vertu duquel nous voyons en traits nets et beaux, sur un mur sali, des figures et des groupes humains, en introduisant un accord méthodique dans la tache que le plus aveugle des hasards a produite. Il faut donc présumer que ce qui est pour nous, au sens le plus élevé et le plus vrai du mot, bon et avantageux, ne peut être ce qui est simplement projeté et jamais exécuté, ce qui, par conséquent, n'a jamais reçu d'autre existence que dans notre idée, les *vani disegni che non han' mai loco*[1] de l'Arioste, et dont nous regretterions ensuite toute notre vie l'anéantissement par le hasard. Ce qui est pour nous bon et avantageux, c'est plutôt ce qui est empreint effectivement sur le grand tableau de la réalité et dont nous disons avec conviction, après que nous en avons reconnu l'opportunité : *sic erat in fatis* (cela devait arriver). Une unité du contingent et du nécessaire, résidant au plus profond des choses, devrait donc veiller de n'importe quelle façon à la réalisation de l'opportun en ce sens. Grâce à elle, la nécessité intérieure se présentant comme impulsion instinctive, la réflexion raisonnable et enfin l'action extérieure des circonstances devraient, dans la vie humaine, collaborer réciproquement, de manière à la faire apparaître, une fois arrivée à son terme, comme une œuvre d'art bien établie et achevée ; et cela,

1. « Vains desseins qui ne se réalisent jamais. »

quoique cette vie, quand elle était encore à l'état de devenir, ne laissât souvent reconnaître, comme toute œuvre d'art seulement projetée, ni plan ni but. Mais en l'examinant de près à la suite de son achèvement, on resterait émerveillé devant cette vie, comme devant l'œuvre de la prévision, de la sagesse et de la persistance les plus réfléchies. Son importance totale dépendrait toutefois de la nature ordinaire ou extraordinaire du sujet. De ce point de vue on pourrait admettre l'idée très transcendante qu'à la base de ce *mundus phœnomenon*, dans lequel règne le hasard, se trouve partout un *mundus intelligibilis* qui domine le hasard lui-même. Sans doute, la nature fait tout pour l'espèce, et rien pour l'individu, parce que celle-là est tout pour elle, et celui-ci rien. Mais ce que nous supposons agir ici ne serait pas la nature, ce serait le côté métaphysique situé au delà de la nature, qui existe entier et indivisible en chaque individu, et auquel, par conséquent, s'applique tout ceci.

Sans doute on devrait, pour tirer ces choses au clair, répondre auparavant à ces questions : Un malentendu complet entre le caractère et la destinée d'un homme est-il possible ? — Ou chaque destinée, envisagée sous son point essentiel, s'accorde-t-elle avec chaque caractère ? — Ou enfin une nécessité secrète incompréhensible, comparable à l'auteur d'un drame, adapte-t-elle véritablement chaque fois l'un à l'autre ? — Mais c'est précisément ce que nous ne savons pas.

Quoi qu'il en soit, nous croyons être à tout moment maîtres de nos actions. Cependant, si nous jetons un coup d'œil rétrospectif sur notre vie et envisageons surtout nos actes malheureux, avec leurs conséquences, nous ne comprenons souvent pas comment nous avons

pu faire ceci ou ne pas faire cela ; de sorte qu'il semble qu'une force étrangère a conduit nos pas. Aussi Shakespeare a-t-il dit :

> Fate, show thy force ; ourselves we do not owe ;
> What is decreed must be, and be this so[1] !

Gœthe dit aussi, dans *Gœtz de Berlichingen* (acte V) : « Nous autres hommes, nous ne nous conduisons pas nous-mêmes ; de mauvais esprits possèdent une force en vertu de laquelle ils s'acharnent à notre perte. » Il dit de même dans *Egmont* (acte V, dernière scène) : « L'homme s'imagine diriger sa vie, se conduire lui-même, tandis que son fond le plus intime est entraîné irrésistiblement vers sa destinée. » Oui, le prophète Jérémie l'a déjà dit : « La voie de l'homme ne dépend point de l'homme, et personne ne peut marcher ni conduire ses pas comme il veut » (Chap. x, § 23). A rapprocher de ces assertions les récits d'Hérodote (livres I, chap. XCI, et IX, chap. XVI) et les XXIX^e^ et XXX^e^ *Dialogues des morts* de Lucien. Les anciens ne se lassent pas de proclamer en vers et en prose la toute-puissance du destin, en montrant l'impuissance de l'homme contre lui. On constate partout que c'est là une conviction dont ils sont pénétrés, en pressentant un mystérieux enchaînement des choses plus profond que l'enchaînement clairement empirique. De là les nombreuses dénominations de cette idée en grec : πότμος, αἶσα, εἱμαρμένη, πεπρωμένη, μοῖρα, Ἀδράστεια, et peut-être d'autres encore. Le mot πρόνοια, au contraire, dérange l'idée de la chose, car il vient de νοῦς, ce qui le rend clair et

1. Schopenhauer, qui a le tort de se répéter parfois un peu, a déjà cité ces vers plus haut, p. 53 du présent volume.

(*Le trad.*)

compréhensible, mais en même temps superficiel et faux.

Tout cela provient de ce que nos actions sont le produit nécessaire de deux facteurs dont l'un, notre caractère, reste immuable, mais ne nous est connu qu'*a posteriori*, c'est-à-dire peu à peu ; l'autre, ce sont les motifs. Ceux-ci résident à l'extérieur, sont amenés nécessairement par le cours des choses et déterminent le caractère donné, à condition que sa nature reste la même, avec une nécessité semblable à celle d'un mécanisme. Or, le « moi » jugeant le susdit cours des choses est le sujet de la connaissance, étranger, comme tel, au caractère et aux motifs, et simple spectateur critique de leur action. Aussi est-il de temps en temps en droit de s'étonner.

Quand une fois l'on a saisi le point de vue de ce fatalisme transcendant et que de ce point de vue l'on examine une vie individuelle, on a souvent devant les yeux le plus curieux de tous les spectacles. Il consiste dans le contraste entre l'accidence manifeste et physique d'un événement et de sa nécessité morale métaphysique, qui d'ailleurs n'est jamais démontrable et ne peut, en réalité, qu'être imaginée. Pour saisir ceci par un exemple universellement connu, qui est en même temps propre, par sa netteté, à servir de type, qu'on se reporte à la pièce de Schiller : *La course vers la forge*. Le retard de Fridolin y est amené tout à fait par hasard, parce qu'il s'est arrêté pour servir la messe, et ce retard est pour lui, d'autre part, absolument nécessaire et sauveur[1]. Peut-être chacun trouvera-t-il dans

1. On connaît le sujet de cette ballade de Schiller. Fridolin, page de la comtesse de Saverne, servait avec le plus entier dévouement sa dame, qui ne tarissait pas en éloges sur son compte.

sa propre vie, en y réfléchissant bien, des cas analogues, quoique d'importance moindre et moins caractéristiques. Cela poussera beaucoup de gens à admettre qu'une force secrète et inexplicable dirige tous les événements de notre vie, très souvent, il est vrai, contre notre intention du moment, mais cependant en accord avec l'ensemble objectif et l'opportunité objective de celle-là ; elle est, par conséquent, appropriée à nos véritables intérêts, et nous reconnaissons trop souvent après coup la folie des vœux en sens contraire. *Ducunt volentem fata, nolentem trahunt*[2], a dit Sénèque (Lettre CVII à Lucilius). Une pareille force, entraînant chaque chose par un fil invisible, devrait unir aussi de telle façon celles que la chaîne causale laisse sans lien avec les autres, qu'elles se rassembleraient au moment voulu. Elle dominerait donc les événements de la vie réelle aussi complètement que le poète ceux de son drame. Mais hasard et erreur, qui viennent troubler avant tout et directement le cours causal régulier des choses, seraient les simples instruments de leur main invisible.

Plus que tout cela, une considération nous pousse à admettre l'hypothèse hardie d'une pareille force insondable, résultant de l'unité de la profonde racine de la

Le chasseur Robert, âme envieuse et noire, persuade au comte que le jeune homme aime sa femme. Le comte alors ordonne aux ouvriers de ses mines de jeter dans la fournaise le premier qui se présentera, en posant une certaine question, puis il commande à Fridolin de se rendre aux mines. Le page se met en route, mais, rencontrant une église, y entre et sert la messe. Puis il va s'acquitter de son message, et on lui répond que l'ordre de son maître a été exécuté. Or, le méchant Robert, dans sa hâte d'être fixé sur le sort de son rival, était arrivé à la forge avant ce dernier, et c'est lui que les ouvriers, croyant obéir à l'ordre de leur maître, avaient précipité dans la fournaise.

(*Le trad.*)

2. « Le destin conduit l'homme docile, entraîne le rebelle. »

nécessité et de l'incidence : c'est que l'individualité déterminée et particulière de chaque être humain, sous le rapport physique, moral et intellectuel, qui est tout pour lui et doit en conséquence provenir de la plus haute nécessité métaphysique, s'affirme d'autre part (ainsi que je l'ai démontré dans mon ouvrage principal), comme le résultat nécessaire du caractère moral du père, de la capacité intellectuelle de la mère et de la corporisation totale de tous deux[1]. Or, l'union des parents, en règle générale, est amenée par des circonstances fortuites en apparence. Ici donc s'impose irrésistiblement à nous l'exigence ou le postulat métaphysico-moral d'une dernière unité de la nécessité et de l'incidence. Quant à obtenir une idée claire de cette racine unitaire de l'une et de l'autre, je tiens la chose pour impossible. Tout ce qu'on peut dire à ce sujet, c'est qu'elle serait à la fois ce que les anciens nommaient destin, εἱμαρμένη, πεπρωμένη, *fatum*, ce qu'ils entendaient par le génie dirigeant de chaque individu, et aussi ce que les chrétiens révèrent comme Providence, πρόνοια. Ces trois choses diffèrent, il est vrai, l'une de l'autre, en ce que le *fatum* est regardé comme aveugle, et les deux autres comme doués de la vue ; mais cette différence anthropomorphique disparaît et perd toute importance dans l'essence profonde et métaphysique des choses, où nous avons à chercher seulement la racine de cette unité inexplicable de l'incident avec le nécessaire, qui apparaît comme la dirigeante secrète de toutes les choses humaines.

1. C'est là, avons-nous déjà dit, une théorie chère à notre philosophe, et qu'il développe longuement dans le *Monde comme volonté et comme représentation* (Supplément au livre III, chap. XLIII). Voir la note d'*Éthique, droit et politique*, p. 105.

(*Le trad.*)

L'idée du *genius* attaché à chaque individu et présidant au cours de sa vie, est probablement d'origine étrusque ; mais elle était universellement répandue chez les anciens. Ce qu'elle a d'essentiel se trouve dans des vers de Ménandre qui nous ont été conservés par Plutarque (*De la tranquillité d'âme,* chap. XV ; voir aussi Stobée, *Eclogæ*, livre I, chap. VI, § 4, et Clément d'Alexandrie, *Stromates*, livre V, chap. XIV) :

> Ἅπαντι δαίμων ἀνδρὶ συμπαραστατεῖ
> Εὐθὺς γενομένῳ, μυσταγωγὸς τοῦ βίου
> Ἀγαθός [1].

Platon, à la fin de sa *République* (livre X), décrit comment chaque âme, avant sa renaissance, choisit un sort vital, avec la personnalité qui lui convient, et il dit ensuite : Ἐπειδὴ δ' οὖν πάσας τὰς ψυχὰς τοὺς βίους ἡρῆσθαι, ὥσπερ ἔλαχον ἐν τάξει προιέναι πρὸς τὴν Λαχέσιν; ἐκείνην δ' ἑκάστῳ ὃν εἵλετο δαίμονα, τοῦτον φύλακα ξυμπέμπειν τοῦ βίου καὶ ἀποπληρωτὴν τῶν αἱρεθέντων [2]. Porphyre s'est livré sur cet endroit à un très intéressant commentaire que nous a conservé Stobée (*Eclogæ,* livre II, chap. VIII, § 37). Mais Platon avait dit un peu plus haut, par rapport à ceci : οὐχ ὑμᾶς δαίμων λήξεται, ἀλλ' ὑμεῖς δαίμονα αἱρήσεσθε, πρῶτος δ' ὁ λαχὼν (le sort que détermine seulement l'ordre du choix) πρῶτος αἱρείσθω βίον, ᾧ συνέσται ἐξ ἀνάγκης [3].

1. « Dès qu'un homme voit la lumière du jour, il a pour compagnon un génie, qui devient le mystagogue de sa vie un bon génie. »

2. « Après que toutes les âmes eurent choisi leur genre de vie, selon le rang marqué par le sort, elles s'approchèrent dans le même ordre de Lachésis, et celle-ci donna à chacune le génie qu'elle avait préféré, afin qu'il lui servît de gardien durant sa vie et l'aidât à remplir sa destinée. »

3. « Un génie ne choisira point les âmes, mais les âmes choi-

Horace exprime la chose en beaux vers :

> Scit Genius, natale comes qui temperat astrum,
> Naturæ deus humanæ, mortalis in unum
> Quodque caput, vultu mutabilis, albus et ater[1].

Un passage très curieux sur ce *genius* se trouve dans Apulée, *Du dieu de Socrate* (édit. de Deux-Ponts, pp. 236, 238). Il y a dans Jamblique, *De mysteriis Ægyptiorum*, section IX, chap. VI : *De proprio dæmone*, un chapitre court, mais important[2]. Toutefois, les lignes de Proclus, dans son commentaire sur l'*Alcibiade* de Platon (édit. F. Creuzer, 1820, t. I, p. 77), sont plus curieuses encore : ὁ γὰρ πᾶσαν ἡμῶν τὴν ζωὴν ἰθύνων καὶ τὰς τε αἱρέσεις ἡμῶν ἀποπληρῶν, τὰς πρὸ τῆς γενέσεως, καὶ τὰς τῆς εἱμαρμένης ὁδοὺς καὶ τῶν μοιρηγενετῶν θεῶν, ἔτι δὲ τὰς ἐκ τῆς προνοίας ἐλλάμψεις χορηγῶν καὶ παραμετρῶν, οὗτος ὁ δαίμων ἐστί. κ. τ. λ. Théophraste Paracelse a très profondément compris cette idée, quand il dit : « Pour que le *fatum* soit bien reconnu, chaque homme a un esprit qui habite hors de lui et place son siège dans les étoiles supérieures. Il se sert des bosses[3] de son maître ; il lui présente les pré-

siront un génie. La première que le sort désignera choisira une nouvelle vie, et son choix sera irrévocable. »

1. « Il le sait, le génie attaché à nous qui règle notre astre natal, ce dieu de la nature humaine, qui change de visage, à la fois blanc et noir, et disparaît avec chaque individu. »

2. La critique s'accorde aujourd'hui pour retirer cet ouvrage à Jamblique, et l'attribuer à l'un de ses disciples du même nom. Le véritable Jamblique lui-même est d'ailleurs moins un philosophe qu'un mystique dont la crédulité atteint des limites qui l'ont fait soupçonner d'imposture. C'était, a-t-on dit, une sorte d'Arabe de Syrie qui s'imagina être devenu un philosophe grec, mais qui ne fut jamais qu'un derviche bédouin.

(*Le trad.*)

3. Types, protubérances, boules. De l'italien *bozza*, *abbozzare*,

sages avant sa naissance et après sa mort; car il demeure après lui. Ces esprits se nomment *fatum.* » (*Œuvres de Théophraste*, Strasbourg, 1603, in-folio, t. II, p. 36). Il est remarquable que cette idée se trouve déjà chez Plutarque. Il dit en effet que, outre la partie de l'âme versée dans le corps terrestre, une autre partie, plus noble, reste au dehors et plane sur la tête; elle a la forme d'une étoile, et c'est à bon droit qu'on l'appelle son démon, génie, qui dirige le corps et auquel les sages obéissent volontairement. Le passage est trop long pour être cité tout entier; il se trouve dans le *Démon de Socrate*, chap. XXII. Voici la phrase principale : τὸ μὲν οὖν ὑποβρύχιον ἐν τῷ σώματι φερομένον Ψυχὴ λέγεται, τὸ δὲ φθορᾶς λειφθὲν, οἱ πολλοὶ Νοῦν καλοῦντες, ἐντὸς εἶναι νομίζουσιν αὐτῶν. οἱ δ'ὀρθως ὑπονοοῦντες, ὡς ἐκτὸς ὄντα, Δαίμονα προσαγορεύουσι[1].

Je remarque en passant que le christianisme, qui transformait volontiers, on le sait, les dieux et les démons des païens en diables, paraît avoir fait de ce génie des anciens le *spiritus familiaris* des savants et des magiciens. L'idée chrétienne de la Providence est trop connue, pour qu'il soit nécessaire d'insister sur ce point. Ce ne sont d'ailleurs que des conceptions figurées et allégoriques de ce qui nous occupe. Il ne nous est pas permis, en effet, de saisir les vérités les plus profondes et les plus mystérieuses autrement qu'en images et en allégories.

abbozzo, d'où viennent l'allemand *bossieren* (travailler en bosse) et le français « bosse ».

1. « Ce qui est plongé dans le corps s'appelle âme; mais la partie inaccessible à la corruption est nommée intelligence par la foule, qui s'imagine que cette faculté est en nous. Quant à ceux qui jugent sagement, ils sentent qu'elle est hors de nous, et ils l'appellent Démon. »

A la vérité, cependant, cette force cachée et dirigeant même les influences extérieures, peut n'avoir en définitive sa racine que dans notre propre et mystérieux intérieur; car l'alpha et l'oméga de toute existence réside finalement en nous-même. Mais la simple possibilité de la chose, au cas le plus heureux, nous ne la concevrons, elle aussi, qu'au moyen d'analogies et d'allégories, dans une certaine mesure et de très loin.

L'analogie la plus proche avec l'action de cette force nous est offerte par la téléologie de la nature, qui présente l'utile sans intervention de la connaissance du but, surtout là où apparaît l'utilité extérieure, c'est-à-dire celle qui existe entre les êtres différents et même disparates, et jusque dans l'inorganique. Nous avons un exemple frappant de ce genre dans le bois flotté, qui précisément est abondamment amené de la mer aux terres dépourvues d'arbres. Un autre exemple est le continent de notre planète, lequel est complètement poussé dans la direction du pôle nord, dont l'hiver, pour des raisons astronomiques, est de huit jours plus court, et, pour cette raison, beaucoup plus doux que celui du pôle sud. Cependant l'utilité intérieure qui se manifeste incontestablement dans l'organisme complet, l'étonnant accord de la technique de la nature avec son simple mécanisme, ou celui du *nexus finalis* avec le *nexus effectivus*, nous fait voir aussi, d'une façon analogue, comment ce qui provient de points différents et même très éloignés, paraissant étrangers les uns aux autres, conspire cependant au but final et y aboutit nettement, sans être dirigé par la connaissance, mais en vertu d'une nécessité supérieure qui précède toute possibilité de connaissance.

De plus, si l'on a présente à l'esprit la théorie de la

naissance de notre système planétaire établie par Kant et plus tard par Laplace, théorie dont la vraisemblance est très proche de la certitude, et si l'on se livre à des considérations comme celles qu'on trouve dans mon œuvre principale ; si l'on réfléchit, en un mot, comment du jeu de forces naturelles aveugles, obéissant à leurs lois inflexibles, devait finalement surgir ce merveilleux monde planétaire si bien ordonné, on a ici aussi une analogie qui peut servir, en général et de loin, à admettre la possibilité que même la course vitale individuelle soit dirigée par les événements qui sont souvent le jeu si capricieux de l'aveugle hasard, mais obéissent en quelque sorte à un plan méthodique, conformément au plus grand avantage de la personne. Ceci admis, le dogme de la Providence pourrait, au point de vue anthropomorphique, être accepté comme vrai, mais non directement et *sensu proprio ;* il serait simplement l'expression indirecte, allégorique et mythique d'une vérité, et suffirait donc pleinement, comme tous les mythes religieux, à l'assistance pratique et à l'apaisement subjectif, dans le sens, par exemple, de la théologie morale de Kant, qu'il faut comprendre, elle aussi, comme un simple schéma d'orientation, c'est-à-dire allégoriquement. En un mot, la chose ne serait pas vraie, mais tout aussi bonne que vraie.

Remarquons que, dans ces sombres et aveugles forces primordiales de la nature, du jeu alterné desquelles émane le système planétaire, la volonté de vivre, qui apparaît ensuite dans les phénomènes les plus achevés du monde, est déjà ce qui agit à l'intérieur et le dirige ; travaillant déjà à ses fins, en vertu des sévères lois de la nature, elle prépare là les fondements solides du monde et de son ordre : c'est ainsi que la chose ou l'élan

le plus fortuit a déterminé pour toujours l'obliquité de l'elliptique et la rapidité de la rotation, et que le résultat final doit être la représentation de son essence entière, parce que celle-ci est déjà active dans ces forces primordiales mêmes. De façon analogue, tous les événements déterminant les actions d'un homme, avec l'enchaînement causal qui les amène, ne sont aussi que l'objectivation de cette volonté qui se représente aussi dans cet homme. D'où l'on voit, néanmoins comme dans le brouillard, qu'ils doivent même concorder et convenir aux fins les plus spéciales de cet homme, formant alors, en ce sens, cette force mystérieuse qui dirige la destinée de l'individu, et qui est allégorisée comme étant son génie et sa providence. Mais, au point de vue purement objectif, cela reste l'enchaînement causal ordinaire, universel, sans exception, en vertu duquel tout ce qui arrive se produit d'une façon absolument nécessaire, qui remplace l'ordonnance du monde purement mythique, et est même en droit d'en prendre le nom.

La considération générale suivante peut nous le faire mieux comprendre. « Par hasard » signifie la rencontre, dans le temps, de ce qui n'est pas lié causalement. Mais il n'y a rien d'*absolument* accidentel. Le fait même le plus accidentel n'est qu'un fait nécessaire venu par une voie éloignée. Les premières causes inflexibles, placées tout au commencement de la chaîne causale, ont déjà depuis longtemps décidé, au contraire, en toute nécessité, que le fait devait se produire juste maintenant, et par conséquent en même temps que l'autre. Chaque événement, en effet, est le membre isolé d'une chaîne de causes et d'effets qui se prolonge dans la direction du temps. Or, grâce à l'espace, il y a une infinité de ces chaînes, les unes à

côté des autres. Cependant, loin d'être complètement étrangères entre elles et sans lien réciproque, elles sont plutôt entrelacées de plusieurs façons. Ainsi, plusieurs causes primordiales qui agissent maintenant en même temps, et dont chacune produit un autre effet, dérivent d'une cause primordiale commune, et sont en conséquence aussi apparentées entre elles que le sont les arrière petits-fils d'un aïeul ; et, d'autre part, il faut souvent un seul effet actuel de la rencontre de beaucoup de causes différentes sortant du passé, chacune en qualité de membre de sa propre chaîne. Toutes ces chaînes causales s'avançant dans la direction du temps forment donc un grand réseau commun entrelacé en tous sens, qui se meut également, de toute sa largeur, dans la direction du temps et constitue le cours du monde. Si maintenant nous nous représentons ces chaînes causales isolées par des méridiens qui seraient situés dans la direction du temps, ce qui est simultané, et, pour cette raison, ne se trouve pas en rapport causal direct, peut être partout indiqué par des cercles parallèles. Or, quoique ce qui est placé sous le même cercle parallèle ne dépende pas directement du reste, cela se trouve néanmoins, par suite de l'entrelacement du réseau entier ou de la totalité de toutes les causes et de tous les effets s'avançant dans la direction du temps, en un rapport indirect quelconque, bien qu'éloigné. La simultanéité actuelle est conséquemment nécessaire. C'est sur elle que repose la rencontre accidentelle de toutes les conditions d'un événement nécessaire au sens élevé, l'accomplissement de ce que le destin a voulu.

C'est la raison pour laquelle, par exemple, à la suite de la migration des peuples, quand le flot de

la barbarie se répandit sur l'Europe, les plus beaux chefs-d'œuvre de la sculpture grecque, le « Laocoon », l' « Apollon du Vatican », etc., disparurent comme par un coup de théâtre dans le sein de la terre ; ils y attendirent pendant mille ans, intacts, une époque plus douce et plus noble, comprenant les arts et les appréciant, — la fin du XV^e^ siècle, sous le pontificat de Jules II, — et reparurent alors à la lumière comme les modèles bien conservés du beau et du véritable type de la figure humaine. C'est également la raison pour laquelle se produisent au vrai moment les occasions et les circonstances importantes et décisives dans la vie de l'individu, et finalement aussi les présages, en lesquels la croyance est si générale et si indéracinable, qu'il n'est pas rare de la voir trouver place même dans les têtes les plus supérieures. Car rien n'est *absolument* accidentel, mais tout se produit plutôt nécessairement, et la simultanéité même de ce qui n'est pas lié causalement — le hasard — est nécessaire, puisque ce qui est maintenant simultané a déjà été déterminé comme tel par des causes dans le passé le plus reculé. Tout se reflète en tout, chaque chose a son écho en chaque chose, et l'axiome bien connu d'Hippocrate, relatif à l'action commune dans l'organisme, est également applicable à la totalité des choses : Σύῤῥοια μία, σύμπνοια μία, συμπάθεια πάντα [1]. (*De alimento,* édit. Kühn, t. II, p. 20).

Le penchant inextirpable de l'homme à tenir compte des présages, ses *extispitia* et ὀρνιθοσκοπία, ses consultations à l'aide de la Bible, des cartes, du plomb fondu, du marc de café, etc., témoignent qu'il regarde comme

1. « Un seul courant d'ensemble, un seul accord de volontés, conformité d'humeurs en tout. »

possible, en dépit de toute raison, de reconnaître par le présent et par ce qui se trouve nettement sous les yeux ce qui est caché par l'espace ou par le temps, c'est-à-dire ce qui est éloigné ou futur; de sorte qu'il pourrait déchiffrer celui-ci d'après celui-là, s'il possédait la véritable clef de cette écriture secrète.

Une seconde analogie qui peut, d'un côté tout différent, contribuer à la compréhension indirecte du fatalisme transcendant, est fournie par le *rêve*, avec lequel d'ailleurs la vie a une ressemblance depuis très longtemps reconnue et souvent exprimée. L'idéalisme transcendental de Kant peut même être envisagé comme l'exposition la plus claire de ce caractère de rêve de notre existence consciente, ainsi que je l'ai démontré dans ma critique de sa philosophie. Et cette analogie avec le rêve nous fait voir, quoique seulement encore dans un lointain nébuleux, comment la puissance secrète qui règle et dirige les événements extérieurs nous concernant, en vue de leurs fins par rapport à nous, pourrait avoir néanmoins sa racine dans la profondeur de notre propre essence insondable. Dans le rêve aussi, les circonstances qui y deviennent les motifs de nos actions, extérieures et indépendantes de nous-mêmes, et souvent même exécrées, se rencontrent par le pur effet du hasard. Il y a cependant entre elles un lien secret et méthodique, car une puissance occulte, à laquelle tous les hasards obéissent dans le rêve, dirige et adapte aussi ces circonstances, et uniquement par rapport à nous. Mais le plus étrange, c'est que cette puissance ne peut finalement être que notre propre volonté, à un point de vue, toutefois, qui ne tombe pas dans notre conscience rêvante. De là il advient que les événements du rêve s'y déroulent si

fréquemment contre nos désirs, nous jettent dans l'étonnement, dans les ennuis, voire même dans l'épouvante et dans l'angoisse mortelle, sans que la destinée, que pourtant nous dirigeons nous-mêmes secrètement, intervienne pour notre salut. De même quand, posant anxieusement une question, nous recevons une réponse dont nous nous étonnons ; ou, encore, quand, interrogés nous-mêmes, comme, par exemple, dans un examen, nous sommes incapables de trouver la réponse qu'un autre, à notre honte, donne excellemment ; et pourtant, dans un cas comme dans l'autre, la réponse ne peut provenir que de nous.

Pour rendre encore plus claire et faire mieux comprendre cette mystérieuse direction, venue de nous-mêmes, des événements dans le rêve, il y a encore une explication qui seule s'y prête. Mais elle est inévitablement de nature obscène, et je présuppose que les lecteurs dignes de m'entendre n'en seront pas choqués et ne prendront pas la chose du côté ridicule. Il y a des rêves, on le sait, dont la nature se sert dans un but matériel : le dégorgement des vésicules séminales trop garnies. Des rêves de ce genre renferment naturellement des scènes lubriques ; mais il en est de même de temps en temps d'autres rêves, qui n'ont nullement ce but, et ne l'atteignent pas. La différence entre ces deux genres de rêves est que, dans les premiers, les belles et l'occasion se montrent bientôt favorables à nous, et la nature atteint ainsi son but. Dans les seconds, au contraire, la chose que nous désirons le plus ardemment rencontre toujours de nouveaux obstacles dont nous nous efforçons en vain de triompher, de sorte que, finalement, nous ne parvenons pas au but. Ce qui crée ces obstacles et fait avorter coup sur coup notre ardent

désir, ce n'est que notre propre volonté, mais venue d'une région située bien au delà de la conscience représentée dans le rêve, et apparaissant en conséquence dans celui-ci comme destin inexorable.

N'y aurait-il pas maintenant avec la destinée dans la réalité et avec la méthode que chacun peut-être y remarque dans sa propre existence, un état qui serait analogue à celui que nous venons d'exposer pour le rêve? Il arrive parfois que nous avons conçu vivement un projet qui se révèle, plus tard, comme n'étant pas conforme à notre véritable bien. En attendant, nous le caressons ardemment, jusqu'à constatation à son égard d'une conjuration du destin, qui met en mouvement toute sa machinerie pour le faire échouer, finissant par nous ramener ainsi de force, contre notre volonté, dans la voie qui nous convient véritablement. Devant une telle résistance qui semble voulue, beaucoup de gens disent : « Je remarque que cela ne *doit* pas être. » D'autres y voient un présage, d'autres encore le doigt de Dieu. Mais tous partagent l'idée que lorsque le destin s'oppose à un projet avec une si évidente opiniâtreté, nous devons y renoncer. En effet, ne convenant pas à notre détermination, dont nous sommes inconscients, il ne pourrait être réalisé, et, en le poursuivant opiniâtrément, nous ne ferions que nous attirer des coups plus durs de la destinée, jusqu'à ce que nous ayons fini par retrouver le droit chemin ; ou encore, s'il nous arrivait de forcer la chose, celle-ci ne nous apporterait que maux et dommages. La phrase citée plus haut : *Ducunt volentem fata, nolentem trahunt*[1], trouve ici sa pleine confirmation. Dans maints cas il apparaît

1. Voir page 105.

véritablement après coup que l'échec de tel projet a été absolument favorable à notre bien réel ; cela pourrait donc être aussi le cas lorsque nous n'en savons rien, — surtout quand nous considérons comme notre vrai bien le bien métaphysico-moral.

Revenons maintenant à la notion capitale de toute ma philosophie, à savoir que ce qui représente et maintient le phénomène du monde, c'est la *volonté*, qui vit et aspire aussi dans chaque individu, et rappelons-nous en même temps la ressemblance si généralement reconnue de la vie avec le rêve. Alors nous pouvons, en résumant tout ce qui vient d'être dit, admettre d'une façon très générale que, de même que chacun est le directeur de théâtre secret de ses rêves, cette destinée qui règle notre véritable existence émane finalement, n'importe comment, de cette *volonté* qui est la nôtre, mais qui cependant, apparaissant comme destinée, opérerait d'une région située bien au delà de notre conscience individuelle représentante ; tandis qu'au contraire celle-ci livre les motifs dirigeants de notre volonté individuelle empiriquement reconnaissable, qui, en conséquence, doit souvent lutter de la manière la plus violente avec notre volonté se représentant comme destinée, avec notre génie dirigeant, avec notre esprit, « qui habite hors de nous et place son siège dans les étoiles supérieures[1] ». Car cet esprit voit plus loin que la conscience individuelle, et, inexorable envers elle, il apprête et détermine comme contrainte extérieure ce dont il ne pourrait lui remettre la charge, et qu'il ne veut cependant pas voir périr.

1. C'est une phrase de Théophraste Paracelse, citée plus haut. (*Le trad.*)

La hardiesse étonnante et même exorbitante de cette idée peut être atténuée en premier lieu par un passage de Scot Erigène, à propos duquel il faut rappeler que son Dieu, qui est dépourvu de connaissance et dont on ne peut affirmer le temps ni l'espace, avec les catégories aristotéliciennes, et auquel ne reste en réalité qu'*un seul* attribut, la volonté, n'est manifestement rien d'autre que ce qu'est chez moi la volonté de vivre. Voici le passage : *Est etiam alia species ignorantiæ in Deo, quando ea, quæ præscivit et prædestinavit, ignorare dicitur, dum adhuc in rerum factarum cursibus experimento non apparuerint.* (*De divisione naturæ,* édit. d'Oxford, p. 83). Et bientôt après : *Tertia species divinæ ignorantiæ est, per quam Deus dicitur ignorare ea, quæ nondum experimento actionis et operationis in effectibus manifeste apparent; quorum tamen invisibiles rationes in seipso creatas et tibi ipsi cognitas possidet.*

Si, pour saisir jusqu'à un certain point l'idée qui vient d'être émise, nous avons appelé à notre secours la ressemblance reconnue de la vie individuelle avec le rêve, il faut, d'autre part, noter cette différence. Dans le simple rêve, le rapport est unilatéral : un seul « moi » veut et sent véritablement, tandis que les autres ne sont que des fantômes. Dans le grand rêve de la vie, au contraire, il y a un rapport réciproque : non seulement l'un y figure dans le rêve de l'autre, tout comme cela est nécessaire, mais celui-ci aussi dans le rêve de celui-là; de sorte que, en vertu d'une véritable *harmonia præstabilita,* chacun pourtant ne rêve que ce qui est en accord avec sa propre direction métaphysique, et tous les rêves de la vie sont si artificiellement entremêlés les uns dans les autres, que

chacun sent ce qui lui est avantageux, et accomplit en même temps ce qui est nécessaire aux autres ; en vertu de quoi un grand événement universel qui se produit s'accommode à la destinée d'une multitude infinie de personnes, et à chaque destinée d'une façon individuelle. Tous les événements de la vie d'un être humain se trouveraient conséquemment répartis en deux sortes de rapports foncièrement différents : 1° en un rapport objectif causal du cours de la nature ; 2° en un rapport subjectif qui n'existe que par relation avec l'individu qui les éprouve, et qui est aussi subjectif que les propres rêves de celui-ci, rapport dans lequel cependant leur succession et leur contenu sont également nécessairement déterminés, mais à la façon dont se succèdent les scènes d'un drame, d'après le plan du poète. Que maintenant ces deux sortes de rapports subsistent ensemble et que la même circonstance s'adapte exactement à toutes deux, comme un anneau de deux chaînes tout à fait différentes, par suite de quoi la destinée de l'un ne manque jamais de s'accommoder à la destinée de l'autre et chacun est le héros de son propre drame en même temps que figurant du drame étranger, c'est là une chose qui, en vérité, dépasse notre conception, et que nous ne pouvons nous imaginer qu'à l'aide de la plus merveilleuse *harmonia præstabilita*. Mais, d'autre part, n'y aurait-il pas de la pusillanimité à tenir pour impossible que l'existence de tous les êtres humains, dans sa pénétration réciproque, ait autant de *concentus* et d'harmonie que le compositeur sait en donner aux nombreuses voix en apparence déchaînées de sa symphonie?

Notre effroi devant cette pensée colossale s'atténuera aussi, si nous nous rappelons que le sujet du grand

rêve de la vie en un certain sens n'est que la volonté de vivre, et que toute multiplicité des phénomènes est conditionnée par le temps et par l'espace. C'est un grand rêve que rêve un seul être; mais il le rêve de telle sorte, que tout le monde le rêve avec lui. En conséquence, tout se pénètre et chaque chose s'accommode avec les autres. Si maintenant on poursuit cette idée, si l'on admet cette double chaîne de tous les événements, en vertu de laquelle chaque être, d'un côté, est là pour lui-même, agit et suit nécessairement sa propre voie conformément à sa nature, et, d'un autre côté, est en outre destiné et approprié à comprendre un être étranger et à agir sur lui aussi bien que les images des rêves de celui-ci, on devra étendre cette idée à la nature entière, c'est-à-dire également aux animaux et aux êtres dépourvus de connaissance. Alors s'ouvre une fois de plus la possibilité des *omina*, *præsagia* et *portenta*. Ce qui, en effet ? d'après le cours de la nature, arrive comme *nécessaire*, doit pourtant, d'autre part, être de nouveau regardé comme une simple image pour moi et comme des figures peuplant *mon* rêve vital, ne se produisant et n'existant que par rapport à *moi*, ou aussi comme un simple reflet et un simple écho de *mes* actions et de *mes* expériences ; en conséquence de quoi le côté naturel et la nécessité originellement démontrable d'un événement ne supprimeraient en aucune façon son caractère de mauvais augure, et réciproquement. Aussi est-ce une complète erreur de s'imaginer qu'on a fortifié ce caractère de mauvais augure, en démontrant clairement, d'un air avisé, que l'inévitabilité dudit événement provient de ses causes naturelles et nécessairement agissantes, et si c'est un événement de la nature, d'appeler même à son secours

la physique. Nul homme raisonnable ne doute en effet de ces causes, et personne ne regarde un présage comme un miracle ; mais précisément parce que la chaîne infinie des causes et des effets, avec la sévère nécessité et l'imprévoyable prédestination qui lui sont propres, ont fixé irrémédiablement, en tel moment important, la production de cet événement, le caractère de mauvais augure s'attache à celui-ci. Aussi le mot de Shakespeare : *There are more things in heaven and earth, than are dreamt of in your philosophy* [1] (*Hamlet*, acte I, scène v), est-il excellent à rappeler à ces gens malins, surtout quand ils s'occupent de physique. D'autre part, cependant, nous voyons la croyance aux présages ouvrir aussi la porte à l'astrologie. En effet, le moindre événement passant pour un présage, le vol d'un oiseau, la rencontre d'une personne, etc., est conditionné par une chaîne de causes aussi infiniment longue et aussi sévèrement nécessaire que la situation calculable des astres à un moment donné. Seulement, les constellations sont si hautes, que la moitié des habitants de la terre les voit en même temps ; tandis que le présage, au contraire, n'apparaît qu'à portée de l'individu qu'il concerne. Veut-on se représenter encore par une image la possibilité du présage ? On peut comparer celui qui, en une circonstance importante de sa vie enveloppée dans les ténèbres de l'avenir, aperçoit un bon ou un mauvais présage qui l'incite ou le met en garde, à une corde qui, frappée, ne rend pas de son par elle-même, mais, par suite de sa commotion, percevrait le son d'une corde étrangère qui résonne avec elle.

1. « Il y a plus de choses dans le ciel et sur la terre qu'il n'en est rêvé dans votre philosophie. »

La distinction établie par Kant entre la chose en soi et son phénomène, en ramenant, comme je l'ai fait, la première à la volonté et le second à la représentation, nous donne la possibilité d'envisager la compatibilité de trois oppositions, quoique imparfaitement et de loin.

Ces oppositions sont :

1° Celle entre la liberté de la volonté en elle-même et la nécessité générale de tous les actes de l'individu.

2° Celle entre le mécanisme et la technique de la nature, ou le *nexus effectivus* et le *nexus finalis*, ou l'explicabilité purement causale ou téléologique des produits de la nature. (Voir à ce sujet Kant, *Critique du jugement*, § 78, et mon œuvre principale).

3° Celle entre l'accidence manifeste de tous les événements de la vie individuelle et leur nécessité morale pour la formation de celle-ci, conformément à une finalité transcendante pour l'individu ; ou, en langage populaire, entre le cours de la nature et la Providence.

La clarté de notre conception quant à la compatibilité de chacune de ces trois oppositions, quoique incomplète pour chacune, est cependant suffisante pour la première comme pour la seconde, mais suffit moins pour la troisième. Quoi qu'il en soit, cette notion même incomplète de la compatibilité de chacune de ces oppositions projette de la lumière sur les deux autres, en leur servant de tableau et de comparaison.

Mais, finalement, quel est le domaine propre de toute cette direction mystérieuse de l'existence individuelle ? C'est ce qu'on ne peut établir que d'une façon très générale. Si nous nous en tenons aux cas particuliers, il semble souvent qu'elle ne se propose que notre bien terrestre actuel. Pourtant celui-ci, insignifiant, impar-

fait, futile et transitoire, ne peut sérieusement constituer son but suprême ; nous avons donc à chercher ce but dans notre existence éternelle, au delà de la vie individuelle. Et alors on peut dire d'une façon toute générale que cette direction donne une telle régularité à notre existence, que de l'ensemble de la connaissance qui nous vient par elle naît l'impression métaphysiquement la plus efficace sur la *volonté*, noyau et essence en soi de l'être humain. Car quoique la volonté de vivre ne reçoive en somme sa réponse que dans le cours de l'existence, comme phénomène de son effort, chaque être humain est cependant cette volonté de vivre d'une façon absolument individuelle et particulière, en quelque sorte un acte individualisé de celle-là, dont la réponse suffisante ne peut être aussi, par conséquent, qu'une forme tout à fait déterminée du cours du monde, laquelle lui est donnée par les expériences qui lui sont particulières. Maintenant donc que les résultats de ma philosophie sérieuse (par opposition à la philosophie universitaire ou philosophie pour rire) ont démontré que l'abandon de la volonté de vivre est le but suprême de l'existence terrestre, nous devons admettre que chacun est conduit *là* peu à peu par la voie tout individuelle qui lui convient, conséquemment, en beaucoup de cas, par de longs détours. Comme, de plus, bonheur et jouissance travaillent en réalité contrairement à ce but, nous voyons, conformément à celui-ci, chaque existence humaine immanquablement entremêlée de malheur et de souffrance, dans une mesure très inégale, il est vrai, et rarement comble, si ce n'est dans les dénouements tragiques. Ici, alors, il semble que la volonté soit jusqu'à un certain point poussée violemment à l'abandon de la vie, et doive

renaître à l'existence comme par le fait d'une opération césarienne.

C'est ainsi que cette direction invisible, qui ne se manifeste que sous une apparence douteuse, nous accompagne jusqu'à la mort, ce véritable résultat et but de la vie. A l'heure de celle-là, toutes les puissances mystérieuses, quoique ayant leurs racines en nous-mêmes, qui déterminent la destinée éternelle de l'être humain, se concentrent et entrent en action. Leur conflit ouvre la voie que celui-ci doit désormais parcourir, prépare sa palingénésie, avec tout le bien et le mal qu'elle renferme, et qui a été irrévocablement déterminé par lui. C'est là ce qui constitue le caractère hautement sérieux, grave, solennel et terrible de l'heure de la mort. Cette heure est une crise, au sens le plus fort du mot, un jugement dernier.

PENSÉES SE RÉFÉRANT D'UNE MANIÈRE GÉNÉRALE A L'INTELLECT

Tout prétendu exposé philosophique dépourvu de prémisses, est une mauvaise plaisanterie ; car il faut toujours regarder une chose comme donnée, pour partir d'elle. C'est ce qu'affirme, entre autres, le δὸς μοι πού στῶ[1], qui est la condition indispensable de tout acte humain, même de celui qui consiste à philosopher ; nous ne pouvons, en effet, intellectuellement pas plus que corporellement, planer dans l'air libre. Mais un tel point de départ de la philosophie, une telle supposition admise provisoirement comme un fait, doivent être postérieurement compensés et justifiés. Ce sera une chose subjective, par exemple l'autoconscience, la représentation, le sujet, la volonté ; ou une chose objective, par conséquent ce qui se représente dans la conscience d'autres choses, par exemple le monde réel, les extériorités, la nature, la matière, les atomes, un Dieu aussi, une simple notion imaginée à plaisir, comme la substance, l'absolu, ou n'importe quoi d'autre. Aussi, pour corriger le procédé arbitraire employé ici et rectifier la prémisse, doit-on changer postérieurement le point de vue et se placer au point de vue opposé, d'où l'on déduit

1. « Donne-moi un levier. »

la supposition admise au début comme un fait en un philosophisme qui la complète : *Sic res accendunt lumina rebus*[1].

Procède-t-on, par exemple, du subjectif, comme l'ont fait Berkeley, Locke et Kant, chez lequel ce mode de considération a atteint son point culminant, on obtiendra cependant — bien que, par suite de l'immédiativité réelle du subjectif, cette voie présente les plus grands avantages — une philosophie en partie très bornée, en partie insuffisamment justifiée, si on ne la complète pas en reprenant une autre fois comme donné au point de départ ce qu'il y a en elle de déduit, dérivant ainsi, du point de vue opposé, le subjectif de l'objectif, comme auparavant l'objectif du subjectif. Je crois avoir complété, pour l'essentiel, ce point de la philosophie kantienne dans le XXII[e] Supplément au *Monde comme volonté et comme représentation*, ainsi que dans la *Volonté dans la nature*, au chapitre sur la physiologie des plantes, où, en partant de la nature extérieure, j'en déduis l'intellect.

Procède-t-on, au contraire, de l'objectif et admet-on immédiatement comme une chose donnée la matière, par exemple, avec les forces qui se manifestent en elle, on a bientôt la nature entière, car ce mode de considération fournit le pur naturalisme, que j'ai nommé plus exactement la « physique absolue ». La chose donnée, par conséquent le réel absolu, s'y trouve donc universellement compris, en lois naturelles et en forces naturelles, avec ce qui les porte, la matière, spécialement considérée dans un nombre incommensurable de soleils planant en liberté dans l'espace infini, et de

1. « Ainsi les choses augmentent leurs lumières par les choses. »

planètes qui les entourent. Il n'y a donc partout, en définitive, que des globes, les uns éclairant, les autres éclairés. Sur la surface de ces derniers s'est, par suite d'une fermentation putride, développée la vie, et celle-ci fournit en ascendance graduelle des êtres organiques se représentant comme individus ; ils commencent et finissent temporellement, par la procréation et la mort, conformément aux lois naturelles dirigeant la force vitale, lois qui, comme toutes les autres, constituent l'ordre de choses régnant et subsistant d'éternité en éternité, sans commencement ni fin, sans rendre aucun compte d'elles. Le sommet de cette gradation est occupé par l'homme, dont l'existence, qui a également un commencement, compte de nombreuses et grandes douleurs, peu de joies, chichement mesurées, puis, comme toute autre, a une fin ; et celle-ci venue, c'est comme s'il n'avait jamais existé. Or, notre « physique absolue », qui dirige ici les considérations et joue le rôle de la philosophie, nous explique comment, par suite de ces lois naturelles subsistant et prévalant absolument, *un seul* phénomène détermine ou écarte l'autre ; tout se passe naturellement, et, en conséquence, est pleinement clair et compréhensible. On pourrait donc appliquer à l'ensemble du monde ainsi expliqué une phrase que Fichte, quand il produisait en chaire ses talents dramatiques, aimait à répéter avec un profond sérieux, une vigueur imposante et un air qui abasourdissait les étudiants : « Cela est parce que cela est ; et cela est comme il est, parce que cela est ainsi. » Ce serait donc folie, semble-t-il, à ce point de vue, de vouloir chercher à un monde aussi clairement présenté d'autres explications dans une métaphysique toute imaginaire sur laquelle on appuierait de nouveau une morale qui, ne

pouvant être fondée par la physique, ne reposerait que sur ces fictions de la métaphysique. C'est la cause du mépris visible avec lequel les physiciens envisagent la métaphysique.

Mais, si fort qu'on se complaise personnellement en ce philosophisme purement objectif, l'étroitesse du point de vue et la nécessité de le modifier, c'est-à-dire le sujet connaissant avec son pouvoir de connaissance, en vertu duquel seul tous ces mondes-là existent, deviendra l'objet de la recherche et se manifestera tôt ou tard, sous différentes formes et en diverses occasions. Ainsi, par exemple, l'expression des mystiques chrétiens, qui appliquent à l'intellect humain la dénomination de « lumière de la nature », lumière qu'en dernier ressort ils déclarent incompétente, renferme l'idée que la validité de toutes les connaissances de cette espèce est seulement relative et nullement inconditionnée; tandis que c'est à cette dernière opinion que s'attachent nos rationalistes actuels, qui méprisent, pour cette raison, les profonds mystères du christianisme, comme les physiciens méprisent la métaphysique et tiennent, par exemple, le dogme du péché originel pour une superstition, parce que leur intelligence bourgeoise pélagienne a heureusement trouvé que l'un n'est pas responsable des fautes commises par un autre six mille ans avant lui. Car le rationaliste suit en confiance sa « lumière de la nature » et s'imagine avec cela, réellement et sérieusement, n'avoir absolument *rien* été, il y a quarante ou cinquante ans, avant que son papa, revêtu de son bonnet de nuit, l'ait engendré, et que sa maman l'oie l'ait déposé heureusement en ce monde, et être né alors de rien. Seulement ainsi il n'en peut mais. Le pécheur! le triple pécheur!

Donc, comme nous l'avons dit, la spéculation suivant la connaissance objective commencera tôt ou tard par différentes voies, mais tout d'abord par la voie philosophique inévitable, à concevoir des soupçons, c'est-à-dire à comprendre que toute sa sagesse obtenue par le côté objectif est acquise aux dépens de l'intellect humain, qui doit pourtant avoir ses formes, fonctions et mode de représentation propres, et, conséquemment, est entièrement conditionné par lui ; d'où la nécessité de modifier également ici le point de vue et de substituer au procédé objectif le procédé subjectif. Il s'agit donc de prendre maintenant pour objet de l'enquête, en soumettant ses pleins pouvoirs à un examen, l'intellect lui-même, qui, jusqu'ici, plein de confiance en lui-même, a érigé son dogmatisme sans sourciller, et a audacieusement jugé *a priori* le monde et toutes les choses qu'il renferme, même sa possibilité. Ceci conduit d'abord à Locke, puis à la critique de la raison pure, et enfin à la connaissance que la lumière de la nature n'est dirigée que vers l'extérieur; donc, si elle voulait se rétrofléchir et éclairer son propre intérieur, elle ne le pourrait pas et serait impuissante à dissiper directement l'obscurité qui y règne ; ce n'est que par la voie détournée de la réflexion, qu'ont suivie Locke et Kant, et avec de grosses difficultés, qu'elle reçoit une information indirecte de son propre mécanisme et de sa propre nature.

L'intellect comprend alors qu'il est originellement destiné à saisir de simples relations, comme celles qui suffisent au service d'une volonté individuelle. Pour cette raison il est essentiellement dirigé vers l'extérieur, et même là il n'est qu'une force de surface, semblable à l'électricité, c'est-à-dire qu'il n'at-

teint que la superficie des choses et ne pénètre pas dans leur intérieur; aussi ne peut-il comprendre ou deviner complètement et à fond un seul de tous ces êtres, même le plus humble et le plus simple, clairs et réels pour lui objectivement; le principal en eux, pour tous et pour chacun, demeure pour lui un secret. Mais par là il est ensuite conduit à la vue plus profonde, indiquée par le nom d'idéalisme, que ce monde objectif et son ordre, tels qu'il les saisit par ses opérations, n'existent pas purement et simplement et par conséquent en eux-mêmes, mais naissent au moyen des fonctions du cerveau et n'ont avant tout de racines que dans celui-ci; par suite, ils n'ont sous cette forme qu'une existence conditionnée et relative, et ne sont qu'un simple phénomène, une simple apparition. Si, après avoir recherché jusqu'ici les raisons de sa propre existence, l'homme en a conclu que les lois de la connaissance, de la pensée et de l'expérience sont purement objectives, existent en elles-mêmes et pour elles-mêmes d'une façon absolue, et que seulement en vertu d'elles il existe, lui comme le reste, il reconnaît maintenant, à l'opposé, que son intellect, par conséquent aussi son existence, sont la condition de toutes ces lois et de ce qui en découle. Il comprend enfin que l'idéalité de l'espace, du temps et de la causalité qui, maintenant, est devenue claire pour lui, laisse place pour un tout autre ordre de choses que celui de la nature ; et cependant il est contraint d'envisager celle-ci comme le résultat, ou l'hiéroglyphe, de celui-là.

Combien l'esprit humain est en général peu apte aux méditations philosophiques, c'est ce que montre, entre autres, le fait suivant : après tout ce qui a été dit

depuis Descartes à ce sujet, le réalisme continue bravement à s'opposer à l'idéalisme, en affirmant naïvement que les corps comme tels n'existent pas seulement dans notre représentation, mais ont aussi une existence réelle. Or, c'est précisément cette réalité même, cette modalité d'existence, avec tout ce qu'elle renferme, que nous affirmons n'exister que dans la représentation et ne pouvoir être rencontrée nulle part ailleurs; car elle n'est qu'un certain ordre nécessaire de l'enchaînement de nos représentations. En dépit de tout ce qu'ont enseigné les précédents idéalistes, Berkeley surtout, c'est seulement Kant qui a donné la preuve fondamentale à ce sujet : il n'en a pas fini d'un seul coup, mais il est entré dans les détails, a écarté l'*a priori*, et tenu compte partout de l'élément empirique. Mais à celui qui a enfin compris l'idéalité du monde, l'affirmation que celui-ci n'en existerait pas moins, même si personne ne le représentait, apparaît véritablement absurde. Elle exprime en effet une contradiction : car son existence signifie simplement le fait qu'il est représenté. Son existence même repose dans la représentation du sujet. C'est ce que signifie l'expression : elle est objet[1]. Aussi les anciennes religions, plus nobles et meilleures que les nôtres, le brahmanisme et le bouddhisme, donnent-elles également pour base à leurs doctrines l'idéalisme, qu'elles croient le peuple même capable de comprendre. Le judaïsme,

1. En regardant un objet quelconque, par exemple un point de vue, si je viens à penser qu'au même moment on me coupe la tête, je sais que l'objet restera fixe et immuable : ce qui implique tout au fond que moi aussi je le resterai également. Voilà ce que comprendront peu de gens; mais je le dis pour ceux qui comprendront.

au contraire, est une concentration et consolidation en règle du réalisme.

Un faux-fuyant introduit par Fichte, et qui depuis lors est à l'ordre du jour, se trouve dans l'expression « le moi ». La forme substantive et l'article qui précède transforment ici ce qui est essentiellement et tout simplement subjectif, en objet. Car, en réalité, « moi » désigne le subjectif comme tel, qui par conséquent ne peut jamais devenir objet, soit la chose à reconnaître en opposition et comme condition de toute chose reconnue. C'est ce qu'a exprimé la sagesse de toutes les langues, en ne faisant pas du mot « moi » un substantif; aussi Fichte, pour émettre son idée, a-t-il dû faire violence à la langue.

L'*idéalité du temps*, découverte par Kant, est déjà contenue en réalité dans la *loi d'inertie*, qui appartient à la mécanique. Car, au fond, ce qu'établit cette loi, c'est que le temps à lui seul ne peut produire aucun effet physique, que par conséquent, à lui seul, et en lui-même, il ne change rien au repos ou au mouvement d'un corps. Il résulte déjà de là qu'il n'a aucune réalité physique, qu'il n'est qu'un idéal transcendental, c'est-à-dire qu'il tire son origine non des choses, mais du sujet connaissant. S'il était inhérent aux choses en elles-mêmes à titre de propriété ou d'accidence, il faudrait que sa quantité, c'est-à-dire sa longueur ou sa brièveté, pût y changer quelque chose. Or, il n'en est absolument rien : au contraire, le temps passe sur les choses sans leur imprimer la moindre trace. Car les causes seules sont *agissantes* dans le cours du temps; lui, il n'agit pas. Aussi, quand un corps est soustrait à toutes les influences chimiques, — comme, par exemple,

le mammouth dans les banquises de la Léna, un moucheron dans l'ambre, un métal précieux dans un air complètement sec, les antiquités égyptiennes (et même les chevelures) dans leurs nécropoles abritées, — des milliers d'années n'y changent rien. C'est cette absolue inefficacité du temps qui constitue, en mécanique, la loi d'inertie. Un corps s'est-il mis une fois en mouvement, nul temps ne peut le lui enlever, ou seulement le diminuer; ce mouvement est absolument sans fin, si des causes physiques ne réagissent pas contre lui. De même, un corps au repos repose éternellement, si des causes physiques n'interviennent pas pour le mettre en mouvement. Il résulte donc déjà de là que le temps n'est pas une chose en contact avec les corps, que ceux-ci et ceux-là sont de nature hétérogène, en ce que cette réalité qui appartient au corps ne peut être attribuée au temps; que, par conséquent, celui-ci est absolument idéal, attaché uniquement à la représentation et à ses organes. Les corps, au contraire, révèlent par la diversité de leurs qualités et les effets de celles-ci qu'ils ne sont pas seulement un idéal, mais aussi une réalité objective, une chose en elle-même, quelque différente de son phénomène que celle-ci puisse être.

Le mouvement est avant tout un simple fait phoronomique, c'est-à-dire un fait dont les éléments sont empruntés exclusivement au temps et à l'espace. La matière est ce qui est mobile ; elle est déjà objectivation de la chose en soi. Mais son absolue indifférence à l'égard du repos comme du mouvement, qui la fait à jamais persister dans l'un comme dans l'autre dès qu'elle les a adoptés, et la tient prête à s'agiter pendant une éternité aussi bien qu'à se reposer pendant une éternité, témoigne que l'espace et le temps, et par con-

séquent les oppositions de mouvement et de repos résultant uniquement de ceux-ci, ne se rattachent nullement à la chose en soi, qui se représente comme matière et lui prête toutes ses forces, mais lui sont au contraire complètement étrangers. Cela prouve qu'ils n'ont pas passé de la chose apparaissante à la chose apparue, mais sont venus de l'intellect, qui saisit celle-ci, et auquel ils appartiennent comme étant ses formes.

Celui qui, pour le dire en passant, veut se représenter très vivement ladite loi d'inertie, n'a qu'à s'imaginer qu'il se trouve à l'extrémité du monde, devant l'espace vide. Qu'il tire alors un coup de pistolet : sa balle volera, sans changer de direction, durant toute l'éternité; les billions d'années ne la fatigueront point, l'espace ne lui fera jamais défaut, le temps ne lui manquera jamais. Ajoutez que nous savons tout cela *a priori*, et que, pour cette raison, nous le savons en pleine certitude. Je crois que l'idéalité transcendentale, c'est-à-dire la fantasmagorie cérébrale de toute la chose deviendra ici étonnamment sensible.

On établirait au sujet de l'espace un ordre d'idées analogue et parallèle à celui qui vient d'être établi au sujet du temps, en disant que la matière, par toute la division qui l'étend, ou compression dans l'espace, ne peut être ni augmentée ni diminuée ; et aussi que, dans l'espace absolu, repos et mouvement en ligne droite se rencontrent phoronomiquement et sont la même chose.

Mainte affirmation des philosophes anciens témoigne qu'ils ont pressenti la doctrine kantienne de l'idéalité du temps : c'est ce que j'ai déjà démontré en d'autres endroits. Spinoza dit nettement : *Tempus non est affectio rerum, sed tantum merus modus cogitandi.* (*Cogitata*

metaphysica, chap. IV). En réalité, la conscience de l'idéalité du temps se trouve même à la base de la notion pérennelle de l'éternité. Cette dernière est essentiellement l'opposition du temps, et c'est ainsi que l'ont toujours compris les gens avisés, qui n'ont pu parvenir à cette vue qu'en sentant que le temps existe seulement dans notre intellect, non dans l'essence des choses en soi. Seule l'inintelligence des esprits tout à fait inférieurs n'a su se représenter la notion de l'éternité que comme un temps sans fin. C'est ce qui a contraint les scolastiques à employer des formules telles que celles-ci : *Æternitas non est temporis sine fine successio, sed nunc stans.* Platon avait déjà dit dans le *Timée*, et Plotin le répète : αἰῶνος εἰκὼν κινητὸς ὁ χρόνος. On pourrait, dans cette vue, nommer le temps une éternité séparée de lui, et affirmer ainsi que s'il n'y avait pas d'éternité, le temps non plus ne pourrait être. Depuis Kant, la notion de l'existence hors du temps a été introduite, dans le même sens, en philosophie ; mais il faut l'employer avec beaucoup de précaution. Elle est en effet de celles qu'on peut encore s'imaginer, mais qu'aucune intuition ne peut ni expliquer ni réaliser.

On comprendrait très bien que le temps s'écoule d'une manière parfaitement uniforme partout et dans toutes les têtes, s'il était une chose purement extérieure, objective, perceptible par les sens, comme les corps. Mais il ne l'est pas ; on ne peut ni le voir ni le toucher. Il n'est pas non plus un simple mouvement ou une transformation quelconque des corps ; au contraire, ce mouvement et cette transformation sont en lui, par conséquent conditionnés par lui. L'horloge avance ou retarde, mais le temps ne fait pas de même ; la marche uniforme et normale à laquelle se rapportent cette

avance et ce retard est le cours réel du temps. L'horloge mesure le temps : elle ne le fait point. Quand toutes les horloges s'arrêteraient, quand le soleil lui-même resterait immobile, quand tout mouvement, toute transformation cesseraient, cela n'entraverait pas un seul instant le cours du temps. Il poursuivrait sa marche uniforme, il continuerait à s'écouler, sans qu'aucun changement se manifestât en lui. Et néanmoins, comme nous l'avons dit, il n'est pas une chose perceptible, donnée du dehors, agissant sur nous, un objet proprement dit. Tout ce qui reste, c'est que le temps se trouve en nous, qu'il constitue le développement propre et incessant de notre esprit, ou, comme dit Kant, la forme du sens intérieur et de toute notre représentation ; en un mot, l'assise la plus profonde du théâtre de ce monde objectif.

Cette uniformité du cours du temps dans toutes les têtes démontre, plus que n'importe quoi, que nous sommes tous plongés dans le même rêve, que c'est *un seul* être qui le rêve. — Si, à propos de cette origine subjective du temps, on était tenté de s'étonner de la complète uniformité de son cours dans tant de têtes différentes, on se trouverait en présence d'un malentendu. L'uniformité signifierait en effet ici que dans le même temps il s'écoule autant de temps, présupposition absurde d'un second temps dans lequel, rapide ou lent, s'écoulerait le premier.

La même démonstration s'applique à l'espace. Si je puis laisser derrière moi tous les mondes, si nombreux qu'ils soient, il m'est en tout cas impossible de sortir de l'espace ; je l'emporte toujours avec moi, parce qu'il s'attache à mon intellect et constitue la machine représentative de ma boîte cranienne.

Le temps est cette organisation de notre intellect en vertu de laquelle ce que nous concevons comme l'avenir ne semble pas exister maintenant : illusion qui disparaît quand l'avenir est devenu le présent. Dans quelques rêves, dans le somnambulisme clairvoyant et dans la seconde vue, cette forme décevante est écartée pour l'instant ; alors l'avenir se représente comme actuel. Ceci explique comment les tentatives faites parfois pour rendre vaines à dessein les prédictions des personnes douées de seconde vue, même seulement dans les détails accessoires, ont dû échouer. Car ces personnes ont vu la chose dans la réalité de celle-ci, qui existait déjà alors, de même que, nous, ne percevons que l'actuel ; cette chose a en conséquence la même immuabilité que le passé. (Voir, sur des tentatives de ce genre, Kieser, *Archives du magnétisme animal* (en allemand), t. VIII, section III, pp. 71, 87, 90.)

En conformité de cela, la nécessité de tout ce qui arrive, c'est-à-dire de ce qui entre successivement dans le temps, nécessité qui se représente à nous au moyen de la chaîne des causes et des effets, n'est que la façon dont nous percevons, sous la forme du temps, ce qui existe à l'état d'unité et d'immuabilité. Elle est aussi l'impossibilité que ce qui existe, quoique nous le reconnaissions aujourd'hui comme futur, demain comme actuel, après-demain comme passé, ne soit pourtant identique, un et immuable avec soi-même. Dans la finalité de l'organisme se représente l'unité de la volonté s'objectivant en lui, unité qui, dans notre appréhension rattachée à l'espace, apparaît cependant comme une multiplicité de parties concourant toutes au but (voir la *Volonté dans la nature*) ; de même, la nécessité de tout ce qui arrive, amenée par la chaîne

causale, rétablit l'unité de l'être en soi s'y objectivant, unité qui cependant, dans notre appréhension rattachée au temps, est conçue comme une succession d'états, par conséquent comme passé, présent et futur : tandis que l'être en soi-même ne connaît pas tout cela, mais existe en *Nunc stans*.

Les séparations par l'espace sont, dans la clairvoyance somnambulesque, bien plus souvent, et par conséquent plus facilement supprimées, que celles par le temps. Car ce qui n'est qu'absent et éloigné s'impose bien plus fréquemment à l'esprit que ce qui n'est encore qu'à l'état d'avenir. Kant expliquerait ceci en disant que l'espace est seulement la forme du sens extérieur, le temps celle du sens intérieur. Que le temps et l'espace, d'après leur forme, se représentent *a priori*, Kant l'a enseigné ; mais que cela puisse se faire aussi d'après leur *contenu*, c'est ce qu'enseigne le somnambulisme lucide.

La preuve la plus convaincante et en même temps la plus simple de l'idéalité de l'espace, c'est que nous ne pouvons le supprimer en pensée, comme nous supprimons toute autre chose. Nous pouvons seulement vider l'espace ; nous pouvons supposer que tout, tout, tout en soit absent, que tout en disparaisse ; nous pouvons très bien nous représenter l'intervalle entre les étoiles fixes comme absolument vide, et ainsi de suite ; mais l'espace lui-même, nous ne pouvons nous en débarrasser en aucune façon. Quoi que nous fassions, où que nous nous placions, il est là, et n'a de fin nulle part ; car il est la base de toutes nos représentations et la condition première de celles-ci. Cela prouve d'une manière certaine qu'il appartient à notre intellect même, qu'il en est

une partie intégrante, qu'il fournit la trame du tissu de celui-ci, sur lequel vient s'appliquer ensuite la bigarrure du monde objectif. Il se présente à nous aussitôt qu'un objet doit être représenté ; il accompagne ensuite tous les mouvements, tous les détours et tentatives de l'intellect intuitif, avec la même persévérance que les lunettes qui garnissent mon nez accompagnent tous les détours et mouvements de ma personne, ou que l'ombre accompagne les corps. Quand je remarque qu'une chose est avec moi partout et en toutes circonstances, j'en conclus qu'elle est attachée à moi ; par exemple, quand je retrouve partout telle odeur particulière à laquelle je voudrais échapper. Il n'en est pas autrement de l'espace : quoi que je puisse penser, quelque monde que je puisse me représenter, l'espace est toujours là d'abord, et ne veut pas céder. Si maintenant, comme il s'ensuit manifestement de là, ce même espace est une fonction et même une fonction fondamentale de mon intellect, l'idéalité qui résulte de ceci s'étend aussi à tout ce qui le concerne, c'est-à-dire à tout ce qui se représente en lui. Ceci peut avoir aussi en soi-même une existence objective ; mais en tant qu'il s'agit d'espace, par conséquent de forme, de grandeur et de mouvement, il est subjectivement déterminé. Les calculs astronomiques si exacts et si concordants ne sont non plus possibles que parce que l'espace existe en réalité dans notre tête. Il s'ensuit donc que nous ne reconnaissons pas les choses comme elles sont en elles-mêmes, mais seulement commes elles paraissent. Voilà la grande doctrine du grand Kant.

Admettre que l'espace infini serait indépendant de nous, c'est-à-dire absolument objectif et existant en lui-même, et qu'un simple reflet de celui-ci, sous forme

d'infini, serait entré par nos yeux dans notre tête, c'est la plus absurde de toutes les idées ; mais c'est en un certain sens la plus féconde, parce que celui qui s'est nettement rendu compte de cette absurdité, reconnaît par là même directement la simple existence phénoménale de ce monde. Il conçoit en effet celui-ci comme un simple phénomène cérébral qui disparaît avec la mort du cerveau pour laisser subsister un monde tout autre, le monde des choses en soi. Si la tête est dans l'espace, cela n'empêche pas de comprendre que l'espace n'est que dans la tête[1].

Ce que la lumière est pour le monde corporel extérieur, l'intellect l'est pour le monde intérieur de la conscience. L'intellect est en effet à la volonté, par conséquent aussi à l'organisme, qui n'est que la volonté considérée objectivement, à peu près ce qu'est la lumière au combustible et à l'oxygène, dont la réunion l'éteint. Et de même que la lumière est d'autant plus pure qu'elle se mélange moins avec la fumée du combustible, l'intellect est, lui aussi, d'autant plus pur qu'il est plus complètement séparé de la volonté qui lui a donné naissance. On pourrait dire, en employant une métaphore hardie : la vie est, comme on le sait, un acte de combustion, et le développement de lumière que celui-ci exige est l'intellect.

L'auto-observation impartiale la plus simple, associée à la constatation anatomique, mène au résultat que l'intellect, comme son objectivation, le cerveau,

1. Si je dis : « dans un autre monde », c'est une grosse sottise de demander : « Où est donc l'autre monde ? » Car l'espace, qui seul donne un sens au mot *où*, appartient précisément à ce monde-ci ; en dehors de lui il n'y a pas d'*où*. Paix, tranquillité et bonheur n'existent que là où il n'y a ni *où* ni *quand*.

avec cet organe additionnel des sens, n'est qu'une sensibilité très vive pour les impressions du dehors ; mais il ne constitue pas notre être primordial et vraiment intime ; l'intellect n'est donc pas en nous ce que la force active est dans la plante, ou la pesanteur dans la pierre, avec les énergies chimiques : ce qui est cela, c'est la volonté seule. L'intellect est au contraire en nous ce qui, dans la plante, peut favoriser ou entraver la simple sensibilité pour les influences extérieures, pour les effets physiques et chimiques, le développement et la prospérité de celle-ci. Seulement, en nous, cette sensibilité est si extraordinairement vive, qu'avec son aide le monde objectif tout entier, le monde comme représentation, se représente, et prend ainsi naissance comme objet. Pour bien saisir cela, on n'a qu'à se représenter le monde sans aucun être animal. Alors il est sans perception, c'est-à-dire n'existe pas objectivement. Admettons la chose pour l'instant. Représentez-vous à présent une quantité de plantes surgies dru du sol. Maintes influences agissent sur elles : l'air, le vent, le heurt réciproque, l'humidité, le froid, la lumière, la chaleur, la tension électrique, etc. Augmentez à présent de plus en plus, en idée, la sensibilité de ces plantes pour ces influences : elle devient finalement une sensation, accompagnée de la faculté de rapporter celle-ci à ses causes, et en dernier degré une perception. Bientôt le monde est là, se représentant en espace, en temps et en causalité ; il reste cependant un simple résultat des influences extérieures sur la sensibilité des plantes. Cette considération figurée est très propre à rendre sensible l'existence purement phénoménale du monde extérieur. Qui aura en effet l'idée, après cela, de soutenir que les rapports

qui existent dans une telle intuition, née de simples relations entre l'action extérieure et la sensibilité vivante, représentent le caractère vraiment objectif, intime et primordial de toutes ces puissances naturelles agissant sur la plante, c'est-à-dire le monde des choses en soi? Cette image peut donc nous faire comprendre pourquoi le domaine de l'intellect humain a des limites si étroites, comme le démontre Kant dans la *Critique de la raison pure*.

La chose en soi, au contraire, est seulement la volonté. Celle-ci est en conséquence la créatrice et la représentante de toutes les propriétés du phénomène. La moralité lui est incontestablement imposée; mais la connaissance et sa force, c'est-à-dire l'intellect, appartiennent aussi à son phénomène, et, ainsi, indirectement à elle. Que des gens bornés et niais éprouvent toujours quelque mépris, cela peut provenir, du moins en partie, de ce que, chez eux, la volonté s'est rendue la tâche très facile, et ne s'est chargée, pour atteindre ses fins, que de deux onces d'intelligence.

Ce n'est pas seulement toute évidence qui est claire, ainsi que je l'ai montré dans le *Monde comme volonté et comme représentation*, § 14, mais aussi toute véritable compréhension des choses. C'est ce que prouvent déjà les tropes innombrables de toutes les langues, qui sont autant d'efforts pour ramener tout ce qui est abstrait à une notion claire. Des idées purement abstraites sur une chose n'en donnent en effet aucune compréhension réelle; mais elles mettent à même d'en parler, comme beaucoup de gens parlent de beaucoup de choses; quelques-uns même n'ont pas besoin pour cela d'idées, mais se contentent simplement de mots, par exemple de termes d'art qu'ils ont appris. Au

contraire, pour comprendre véritablement une chose, il faut la saisir intuitivement, en recevoir une impression nette, autant que possible d'après la réalité, en faisant intervenir en outre l'imagination. Même ce qui est trop grand ou trop compliqué pour être embrassé d'un seul regard, il faut, si l'on veut véritablement le comprendre, se le représenter ou partiellement, ou par un équivalent accessible d'un coup d'œil ; et ce que ce dernier procédé ne permet pas encore de voir, on doit chercher du moins à se le représenter par une image et une comparaison intelligibles. C'est à ce point que l'intuition est la base de nos connaissances. On le voit aussi par le fait que si nous pensons *in abstracto* de très gros nombres, de même que de très lointains, seulement à travers les distances exprimables, telles que les distances astronomiques, nous ne les comprenons cependant pas réellement et directement ; nous nous en faisons simplement une idée de rapport.

Mais plus que tout autre, le philosophe doit puiser à cette source primitive, la connaissance intuitive, et avoir constamment sous les yeux les choses mêmes, la nature, le monde, la vie ; ce sont elles, et non les livres, qu'il doit prendre pour texte de ses pensées ; c'est avec leur aide qu'il ne doit cesser d'éprouver et de contrôler les idées toutes faites ; quant aux livres, il lui faut les employer comme sources de la connaissance, mais seulement à titre de secours. Ce qu'ils donnent, on ne le reçoit que de seconde main, la plupart du temps déjà un peu faussé ; ce n'est qu'un reflet, une contrefaçon de l'original, le monde, et rarement le miroir fut complètement pur. Au contraire, la nature, la réalité ne ment jamais ; c'est elle qui fait de toute vérité une vérité. Voilà pourquoi le philosophe doit prendre à

tâche de l'étudier, et ce sont ses grands traits nets, son caractère fondamental, qui constituent la base de son problème. Il prendra donc pour objet de sa contemplation les phénomènes essentiels et généraux, ce qui est en tout temps et en tous lieux; quant aux phénomènes spéciaux, particuliers, rares, microscopiques, ou passagers, il les laissera au physicien, au géologue, à l'historien. Des choses plus importantes l'occupent : l'ensemble et la grandeur du monde, l'essence de celui-ci, les vérités fondamentales sont le but élevé qu'il vise. Il ne peut donc descendre en même temps jusqu'aux détails et aux petites choses. C'est ainsi que l'homme qui, de la cime d'une montagne, contemple la contrée, ne peut déterminer l'espèce des plantes qui croissent plus loin dans la vallée, et laisse ce soin au botaniste. Pour se consacrer avec toutes ses forces à une science spéciale, il faut professer un grand amour pour elle, et une grande indifférence pour toutes les autres. La culture de celle-là implique en effet l'ignorance de celles-ci. Ainsi, quand on épouse une femme, on doit renoncer aux autres femmes.

Aussi les esprits du premier rang ne se consacreront-ils jamais à une science spéciale ; l'intuition de l'ensemble leur tient pour cela trop au cœur. Ce sont des généraux, non des capitaines; des chefs d'orchestre, non de simples musiciens. Comment un grand esprit trouverait-il sa satisfaction à connaître exactement et dans ses rapports avec le reste une branche déterminée de la totalité des choses, un champ unique, en négligeant tous les autres? Au contraire, sa préoccupation s'adresse à l'ensemble, son effort porte sur la totalité des choses, sur le monde en particulier, et, sur ce terrain, rien ne peut lui rester étranger. Il est donc

impossible qu'il passe sa vie à épuiser les petits côtés d'une spécialité.

L'œil, à force de contempler un objet, se fatigue et ne voit plus rien ; de même l'intellect, à force de réfléchir sur la même chose, devient incapable de la scruter et de la saisir plus profondément, s'émousse et se trouble. Il faut la laisser, puis y revenir, en la retrouvant fraîche, avec des contours nets. Aussi quand Platon raconte, dans le *Banquet*, que Socrate, méditant sur une idée qui lui était venue, resta vingt-quatre heures raide et immobile comme une statue, doit-on dire ici que non seulement *non è vero*, mais ajouter : *è mal trovato*. Ce besoin de repos de l'intellect explique aussi que, après une pause un peu prolongée, nous envisageons sous un jour en quelque sorte nouveau et étranger le cours journalier des choses de ce monde, jetons ainsi sur celui-ci un regard tout particulièrement impartial, et saisissons de la façon la plus nette et la plus profonde son lien et sa signification ; de sorte que nous voyons alors en pleine évidence des choses au sujet desquelles nous ne pouvons nous expliquer comment ceux qui s'agitent parmi elles à toute heure ne les remarquent pas. Cet instant lumineux peut être comparé à un *lucidum intervallum*.

En un sens élevé, même les heures d'enthousiasme, avec leurs moments d'illumination et de conception proprement dite, ne sont que les *lucida intervalla* du génie. Aussi pourrait-on dire que le génie est logé seulement à un étage plus haut que la démence. Mais même la raison de l'homme raisonnable n'agit en réalité que dans les *lucidis intervallis :* car il n'est pas

toujours tel. L'homme intelligent non plus ne l'est pas constamment. Il en est de même du pur savant, qui est incapable, à certains moments, de se rappeler les choses les plus familières et de les mettre en bon ordre. Bref, *nemo omnibus horis sapit*. Tout ceci semble indiquer un certain flux et reflux des humeurs du cerveau, ou une tension et détente des fibres de celui-ci[1].

Mais quand, par un afflux de ce genre, se présente soudainement à nous une idée neuve et profonde qui donne naturellement à nos pensées un haut degré de vivacité, l'occasion qui les provoque sera toujours des plus nettes, et chaque grande pensée aura pour base une vue intuitive. Car les mots éveillent des idées dans les autres, des images en nous.

Que nous devions transcrire le plus tôt possible nos méditations personnelles ayant de la valeur, cela se conçoit : si nous oublions parfois ce que nous avons fait, à bien plus forte raison oublions-nous ce que nous avons pensé ! Mais les idées ne viennent pas quand nous voulons ; elles viennent quand elles veulent. Au contraire, ce que nous recevons tout préparé du dehors, les choses simplement acquises, qu'on peut toujours retrouver dans les livres, il vaut mieux ne pas les transcrire ; donc, point d'extraits de lecture, car transcrire une chose, c'est la vouer à l'oubli. Il faut toutefois se montrer sévère et despotique à l'égard de sa mémoire, afin qu'elle n'apprenne pas la désobéissance. Ainsi, par

1. Selon que l'énergie de l'esprit est rehaussée ou assoupie, par suite de l'état physiologique de l'organisme, il prend son vol à une hauteur très différente, planant parfois dans l'éther et dominant le monde, parfois rasant les marais de la terre, le plus souvent entre les deux extrêmes, mais toujours plus près de l'un ou de l'autre. La volonté ne peut rien contre cela.

exemple, si l'on ne peut se rappeler une chose, un vers, un mot, qu'on ne recoure pas aux livres, mais qu'on torture à ce sujet sa mémoire longuement, périodiquement, jusqu'à ce qu'elle ait fait son devoir. Plus longtemps en effet on a dû réfléchir à la chose, et plus solidement elle s'incruste dans la tête. Ce qu'on a ainsi tiré avec beaucoup d'effort des profondeurs de sa mémoire, on le maîtrisera une autre fois beaucoup plus facilement que si on l'avait rafraîchi au moyen des livres[1].

La mnémonique, par contre, repose sur le fait qu'on se fie plus à son esprit qu'à sa mémoire, en conséquence de quoi on charge celui-là du service de celle-ci. L'esprit en effet doit substituer à une chose difficile à retenir une chose facile à retenir, pour retraduire la première dans la seconde. Mais cette mnémonique est à la mémoire naturelle ce qu'est une jambe artificielle à la véritable, et tombe, comme toute chose, sous le coup du jugement napoléonien : « Tout ce qui n'est pas naturel est imparfait ». Il est bon de s'en servir au début pour les choses ou les mots nouvellement appris, comme d'une béquille momentanée, jusqu'à ce que tout cela se soit incorporé à la mémoire naturelle immédiate. Com-

1. La mémoire est un être capricieux et bizarre, comparable à une jeune fille : parfois elle refuse tout à coup ce qu'elle a donné cent fois, puis elle vous l'apporte plus tard d'elle-même, lorsqu'on n'y songe plus.

Un mot s'ancre plus solidement dans la mémoire quand on l'a rattaché à une image trompeuse plutôt qu'à une simple notion.

Ce serait une belle chose, si l'on savait une fois pour toutes et pour toujours ce que l'on a appris : mais il en va autrement. Toute chose apprise doit être rafraîchie de temps en temps par la répétition : sans quoi, on l'oublie peu à peu. Mais comme la pure répétition ennuie, il faut toujours ajouter quelque chose à ce que l'on sait déjà. De là *aut progredi, aut regredi* (ou progresser, ou régresser).

ment notre mémoire se met à trouver aussitôt chaque fois, dans le domaine souvent illimité de ses réserves, ce qui lui est demandé ; comment procède sa recherche parfois longue et aveugle ; comment nous arrive spontanément, comme si on nous le soufflait, d'ordinaire quand nous découvrons un léger fil qui s'y rattache, ou au bout de quelques heures, parfois de quelques jours, ce que nous avons d'abord cherché en vain, tout cela est pour nous-mêmes, qui y jouons un rôle, une énigme. Mais il me semble hors de doute que ces opérations si subtiles et si mystérieuses, dans cet amas et cette diversité immenses de la matière du souvenir, ne peuvent jamais être remplacées par un jeu artificiel et conscient d'analogies, où la mémoire naturelle doit, en définitive, toujours rester le *primum mobile* ; or, dans l'occurrence, elle a deux choses à retenir au lieu d'une : le signe et ce qui est signifié. En tout cas, cette mémoire artificielle ne peut emmagasiner qu'un approvisionnement très restreint.

Les choses s'impriment de deux manières dans notre mémoire : ou parce que nous le voulons et nous y efforçons, cas auquel, quand il s'agit simplement de mots ou de nombres, nous pouvons recourir aux procédés mnémoniques ; ou bien elles s'y impriment d'elles-mêmes, sans notre participation, par suite de l'impression qu'elles exercent sur nous : cas auquel elles sont d'ordinaire inoubliables. De même cependant qu'on ne sent le plus souvent une blessure que plus tard, et non quand on la reçoit, ainsi maint événement ou mainte pensée entendue ou lue produit sur nous une impression plus profonde que nous ne le constatons sur-le-champ ; mais cela nous revient plus tard, ce qui fait que nous ne l'oublions pas ; la chose s'incorpore au

système de nos idées, pour apparaître au moment voulu. Il faut toutefois pour cela qu'elle nous intéresse à un titre quelconque. Il est nécessaire alors d'avoir un esprit vif, saisissant avidement les choses objectives, aspirant à la connaissance et à l'intuition. L'ignorance surprenante de maints savants dans les choses de leur domaine a comme ultime motif leur manque d'intérêt objectif pour les objets de ce domaine ; les perceptions, remarques, intuitions, etc., y relatives ne produisent sur eux aucune impression vive, et par conséquent ne subsistent pas ; ils n'étudient d'ailleurs pas *con amore*, mais contraints et forcés. Plus est étendu le nombre de choses auxquelles un homme prend un vif intérêt objectif, plus il s'en fixera de cette façon spontanée dans sa mémoire ; et cela surtout au temps de la jeunesse, quand leur nouveauté accroît leur intérêt. Cette seconde manière est beaucoup plus sûre que la première et a de plus l'avantage d'exclure d'elle-même ce qui n'a pas d'importance pour nous. Il est vrai que, dans les cerveaux faibles, elle se bornera aux affaires personnelles.

La qualité de nos idées — leur valeur formelle — vient du dedans ; mais leur direction, et conséquemment leur matière, vient du dehors ; de sorte que ce que nous pensons à chaque moment donné est le produit de deux facteurs fondamentalement différents. Les objets ne sont donc pour l'esprit que ce que le plectre est pour la lyre. De là, la grande diversité des idées que le même aspect produit dans les diverses têtes. Quand, en pleine fraîcheur de mon esprit et au point culminant de ses forces, des circonstances favorables marquaient le moment de la plus haute tension de mon cerveau, sur quelque objet que tombât mon œil, cet objet était

pour moi une source de révélations et m'inspirait une succession de pensées qui méritaient d'être fixées sur le papier, et qui le furent. Mais en continuant à vivre, surtout dans les années où les forces déclinent, ces heures-là sont devenues toujours plus rares ; car si les objets sont le plectre, la lyre est l'esprit. C'est son accord plus ou moins élevé qui établit la grande différence du monde se représentant dans chaque tête. Mais comme, d'une part, ceci dépend de conditions physiologiques et anatomiques, le hasard, d'autre part, tient le plectre en main, et amène les objets qui doivent nous occuper. Ici pourtant une grande partie de la chose est encore en notre pouvoir, puisque nous pouvons déterminer au moins jusqu'à un certain point cette partie, au moyen des objets dont nous nous occupons ou nous entourons. Nous devrions donc prendre à ce sujet quelque précaution et procéder en vertu d'un plan méthodique. L'excellent petit livre de Locke, *Sur la conduite de l'intelligence* (*On the conduct of the understanding*), nous donne des instructions à l'égard de ce plan. Les idées bonnes et sérieuses sur des objets dignes d'intérêt ne surgissent toutefois pas à chaque premier appel ; tout ce que nous pouvons faire est de leur tenir la voie libre, en écartant toutes les ruminations futiles, niaises, vulgaires, toutes les sornettes et les mauvaises plaisanteries. On peut donc dire que, pour penser de bonnes choses, le moyen le plus simple est de ne pas songer de fadaises. On n'a qu'a laisser libre entrée aux bonnes idées : elles viendront. Pour cette raison, il ne faut pas non plus prendre un livre aussitôt qu'on a un moment de loisir ; il convient, au contraire, d'accorder parfois un peu de tranquillité au cerveau : alors de bonnes choses peuvent facilement y

naître. Riemer[1] a très justement remarqué, dans son livre sur Gœthe, que les pensées personnelles ne viennent guère qu'en marchant ou en se tenant debout, très rarement quand on est assis. Or, puisque la présence de pensées vives, pénétrantes et appréciables est bien plus imputable aux conditions favorables intérieures qu'à celles du dehors, on s'explique que le plus souvent plusieurs de ces pensées, relatives à des objets tout différents, arrivent rapidement les unes après les autres et fréquemment même presque ensemble. Dans ce cas, elles se croisent et se nuisent, comme les cristaux d'une druse ; il peut alors nous arriver ce qui arrive au chasseur qui poursuit deux lièvres à la fois.

Un fait montre combien l'intellect humain normal est borné et pauvre, combien la clarté de la conscience est mince : c'est que, malgré l'éphémère brièveté de la vie humaine jetée dans le temps infini, l'incertitude de notre existence, les innombrables énigmes à propos du caractère important de tant de phénomènes et de l'insuffisance absolue de la vie, tous les hommes ne philosophent pas constamment et sans désemparer ; il n'y en a pas même beaucoup, il n'y en a que peu, quelques-uns seulement ; il n'y en a qu'un çà et là, que de très

1. Schopenhauer a déjà cité Riemer en un autre endroit (Voir *Écrivains et style*, p. 41). Cet écrivain, né en 1774 à Glatz, étudia d'abord la théologie, puis la philologie, entra comme précepteur chez Guillaume de Humboldt, qu'il suivit dans son ambassade en Italie, et à son retour, en 1802, devint précepteur, pendant neuf ans, du fils de Gœthe. Il fut nommé ensuite professeur au gymnase de Weimar, puis bibliothécaire du grand-duc. Il mourut en 1845. Riemer a publié des poésies, un ouvrage très intéressant : *Mémoires sur Gœthe d'après des sources orales et écrites* (1841, 2 vol.), *Lettres de Gœthe et à lui adressées*, et il a édité l'importante correspondance de celui-ci avec Zelter (1833, 6 vol.). (*Le trad.*)

Universitas BIBLIOTHECA transylvanis

petites exceptions. Le restant vit dans ce rêve, à peu près comme les animaux, dont ils ne se distinguent à la fin que par la prévoyance étendue à quelques années. Les religions ont pourvu d'en haut et par avance au besoin métaphysique qui peut se faire sentir chez eux ; et ces religions, quelles qu'elles soient, leur suffisent. Il se pourrait néanmoins qu'on philosophe beaucoup plus en toute tranquillité qu'il ne semble ; mais reste à savoir ce que cela vaut. Car, en vérité, c'est une triste situation que la notre ! Un court instant d'existence, rempli de peines, de misères, d'angoisses et de douleurs, sans savoir au moindre degré d'où nous venons, où nous allons, pourquoi nous vivons ; et joignez à cela les calotins de toutes les couleurs, avec leurs révélations respectives sur la chose, et leurs menaces contre les incrédules !

On serait tenté de croire que la moitié de notre penser s'effectue sans conscience. Le plus souvent arrive la conclusion, sans que les prémisses aient été posées nettement. On peut déjà l'induire de ce que parfois une circonstance dont nous n'apercevons nullement les suites, et dont nous pouvons moins encore apprécier nettement l'influence sur nos propres affaires, exerce cependant une action incontestable sur notre disposition d'esprit entière, qu'elle transforme en gaieté ou en tristesse ; cela ne peut être que le résultat d'une rumination inconsciente. La chose est plus visible encore dans le cas suivant. Je me suis initié aux faits d'une affaire théorique ou pratique. Il arrivera souvent ensuite, sans que j'y aie repensé, au bout de quelques jours, que le résultat, c'est-à-dire ce que devient la chose, ce qu'il convient de faire, me revienne de lui-

même à l'esprit et se présente clairement à moi ; tandis que l'opération qui l'a mis sur pied me reste aussi cachée que celle d'une machine à calculer : ç'a été une rumination inconsciente. De même, après avoir écrit quelque chose sur un sujet et m'en être débarrassé, il me vient parfois l'idée, sans y avoir nullement songé, d'y ajouter un supplément. De même, encore, je puis chercher des jours entiers dans ma mémoire un nom qui m'a échappé ; puis, au moment où je n'y songe pas du tout, il me revient, comme s'il m'avait été soufflé. Oui, nos meilleures pensées, les plus riches et les plus profondes, prennent soudainement conscience, comme une inspiration, et souvent en même temps sous forme d'une sentence importante. Elles sont manifestement le résultat d'une longue méditation inconsciente et d'innombrables aperçus, souvent très lointains, dont le détail est oublié. Je renvoie à ce que j'ai déjà dit sur ce sujet dans les Suppléments au *Monde comme volonté et comme représentation*[1]. On pourrait presque hasarder l'hypothèse physiologique que le penser conscient a pour siège la surface du cerveau, le penser inconscient l'intérieur de sa myéline.

La monotonie de la vie et le vide qui en résulte nous feraient trouver celle-ci, au bout d'une durée appréciable, insupportablement ennuyeuse, si la connaissance et l'intuition, ainsi que la compréhension toujours supérieure et plus nette de toutes choses, ne poursuivaient incessamment leur marche. Celle-ci est le fruit, d'une part, de la maturité et de l'expérience, et, de l'autre, des modifications que nous subissons nous-mêmes à travers

1. Livre I, chap. XIV.

les différents âges, et qui nous placent en une certaine mesure à un point de vue toujours nouveau, d'où les choses nous montrent des côtés encore inaperçus, et nous apparaissent autrement. Grâce à cela, en dépit de la diminution des forces intellectuelles, le précepte *dies diem docet* reste d'une application qui n'a pas fléchi et répand sur la vie un charme toujours nouveau, l'identique se présentant constamment comme une chose autre et neuve. Aussi tout vieillard qui pense a-t-il pour devise le mot de Solon : γηράσκω δ'ἀει πολλά διδασκόμενος [1].

Ajoutons que les fréquents changements de notre disposition d'esprit et de notre humeur, qui nous font apercevoir chaque jour les choses sous un autre aspect, nous rendent en tout temps le même service. Eux aussi diminuent la monotonie de notre conscience et de nos pensers, en agissant sur eux comme agit sur une belle région la lumière sans cesse changeante, avec ses inépuisables effets, qui répand un charme nouveau sur un paysage que nous avons déjà vu cent fois. Ainsi les choses connues apparaissent nouvelles à un esprit dont la disposition s'est transformée, et elles éveillent de nouvelles idées comme de nouvelles manières de voir.

C'est surtout en voyage qu'on peut observer combien la manière de penser de la masse est rude et engourdie, et combien il est difficile de se l'assimiler. Celui qui a le bonheur de pouvoir vivre plus avec les livres qu'avec les hommes n'a jamais devant les yeux que la communication facile des idées et des connaissances, avec la rapide action et réaction des esprits les uns sur les autres ; il oublie aisément combien il en va tout diffé-

1. « Je vieillis en apprenant toujours beaucoup de choses ».

remment dans le monde humain seul réel, et finit par croire que chaque idée acquise appartient immédiatement à l'humanité. Mais il suffit de voyager un seul jour en chemin de fer, pour remarquer que là où l'on se trouve momentanément existent, et depuis des siècles, des préjugés, de fausses idées, des mœurs, des usages et des vêtements inconnus là où l'on se trouvait hier. Il n'en est pas autrement des dialectes provinciaux. On peut voir par là quelle est la largeur de l'abîme entre le peuple et les livres, et avec quelle lenteur, quoique avec certitude, les vérités reconnues arrivent à celui-là. Sous le rapport de la rapidité de la transmission, rien ne ressemble moins à la lumière physique que la lumière intellectuelle.

Tout cela vient de ce que la masse pense très peu ; le temps et l'habitude lui manquent à cet effet. Elle conserve ainsi très longtemps ses erreurs, mais n'est pas non plus, comme le monde cultivé, une girouette qui marque la rose des vents des changements journaliers d'opinions. Et ceci est très heureux. Se représenter en effet l'immense et lourde masse en un si rapide mouvement, c'est une idée terrible, surtout quand on considère tout ce que, dans ses agitations, elle détruirait et bouleverserait.

La soif de connaissances, quand elle est dirigée vers l'ensemble, se nomme désir de savoir ; dirigée vers le détail, elle se nomme curiosité. Les garçons montrent en général le désir de savoir ; les petites filles de la simple curiosité, mais celle-ci à un degré étonnant et souvent avec une naïveté désagréable. En cela s'annonce déjà la prédilection particulière du sexe féminin pour le détail, faute de sens pour l'ensemble.

Un cerveau heureusement organisé, par conséquent en possession d'un bon jugement, possède deux avantages. Le premier, c'est que ce qu'il y a de plus important dans ce qu'il voit, éprouve et lit, se dépose en lui et s'imprime de soi-même dans sa mémoire, pour en sortir quand il est nécessaire, tandis que le reste s'écoule. Sa mémoire ressemble en conséquence à un crible fin qui ne conserve que les gros morceaux ; les autres ressemblent à des cribles grossiers qui laissent tout passer, à l'exception de ce qui reste par hasard. Le second avantage, apparenté au premier, c'est qu'il trouve chaque fois à temps ce qui appartient à une chose, lui est analogue, se rapproche d'elle, si éloigné que cela soit. Ceci provient de ce qu'il saisit dans les choses ce qui leur est proprement essentiel, de façon qu'il reconnaît immédiatement, même dans les plus opposées, leur lien identique.

Il n'y a pas d'instrument musical qui ne mêle au son pur, consistant uniquement dans les vibrations de l'air, une adjonction provenant des vibrations de sa propre matière, qui provoquent de nouveau, par leur impulsion, celle de l'air, et produisent un arrière-bruit accessoire apportant à chaque son ce qui lui est spécifiquement propre ; c'est ce qui distingue, par exemple, le son du violon de celui de la flûte. Mais plus ce mélange accessoire est faible, plus le son est pur. Voilà pourquoi le son le plus pur est celui de la voix humaine, parce que nul instrument artificiel ne le dispute à l'instrument naturel. De même, il n'y a pas d'intellect qui ne mêle à la partie essentielle et purement objective de la connaissance une partie subjective étrangère à celle-ci, provenant de la personnalité qui

porte et conditionne l'intellect, c'est-à-dire quelque chose d'individuel qui contamine la première. L'intellect qui subit le moins cette influence sera le plus pur objectivement, c'est-à-dire le plus parfait. Que, par suite, ses productions contiennent et rendent à peu près exclusivement ce que chaque intellect uniformément saisit des choses, c'est-à-dire ce qui est purement objectif, c'est justement la raison pour laquelle celles-ci nous agréent, dès qu'on les comprend. Voilà pourquoi j'ai dit que la génialité consiste dans l'objectivité de l'esprit. Cependant un intellect absolument objectif, donc complètement pur, est aussi impossible qu'un son absolument pur. Celui-ci, parce que l'air ne peut entrer de lui-même en vibration, mais doit y être poussé ; celui-là, parce qu'un intellect ne peut exister pour lui-même, mais seulement comme un instrument d'une volonté, ou, pour parler le langage de la réalité, un cerveau n'est possible que comme partie d'un organisme. Une volonté déraisonnable, même aveugle, qui se représente comme organisme, est la base et la racine de chaque intellect ; de là l'imperfection de chacun et les traits de folie et d'absurdité dont aucun homme n'est exempt. Ici donc aussi, « pas de lotus sans tige », et Gœthe dit :

La tour de Babylone a encore ses revenants ;
Ils ne peuvent s'accorder ensemble.
Chaque homme a son ver qui le ronge ;
Copernic aussi a le sien [1].

Aux contaminations de la connaissance par la nature

1. « Noch spukt der Babylonsche Thurm ;
Sie sind nicht zu vereinen !
Ein jeder Mann hat seinen Wurm,
Kopernikus den seinen ».

donnée une fois pour toutes du sujet — l'individualité — s'ajoutent celles qui viennent directement de la volonté et de sa disposition du moment, c'est-à-dire de l'intérêt, des passions, des affects de l'être connaissant. Pour mesurer dans toute son étendue la grande part de subjectif ajoutée à notre connaissance, il faudrait voir souvent le même fait avec les yeux de deux personnes ayant des idées et des intérêts différents. Cela ne se pouvant pas, il doit nous suffire d'observer combien les mêmes personnes et les mêmes objets s'offrent à nous sous un jour différent, selon le temps, la disposition d'esprit, l'occasion.

Au demeurant, notre intellect serait une chose magnifique, s'il existait pour lui-même, c'est-à-dire s'il était intelligence primordiale pure, et non un pouvoir seulement secondaire, qui a nécessairement sa racine dans une volonté, origine qui lui impose une contamination de presque toutes ses connaissances et de tous ses jugements. Car, s'il n'en était pas ainsi, il pourrait être un organe pur de la connaissance et de la vérité. Mais, tel qu'il existe, il est bien rare que nous voyions tout à fait nettement une chose où nous sommes intéressés. Cela est à peine possible; car, à chaque argument et à chaque fait qui vient s'y ajouter, la volonté intervient aussitôt, et sans que l'on puisse distinguer sa voix de celle de l'intellect même, tous deux étant fondus en un seul « moi ». C'est surtout quand nous voulons pronostiquer l'issue d'une chose qui nous tient à cœur, que ceci apparaît le plus clairement. Alors l'intérêt fausse presque chaque mouvement de l'intellect, tantôt par crainte, tantôt par espérance. On ne peut guère y voir clair, l'intellect ressemblant alors à un flambeau à la lueur duquel on doit lire, tandis que le vent de la nuit

le secoue violemment. Mais il est, pour cette raison même, dans les circonstances très émouvantes, un ami fidèle et sincère d'une inestimable valeur. En effet, hors de cause lui-même, il voit les choses comme elles sont; tandis qu'elles se présentent à notre vue faussées par la duperie des passions. Nous ne pouvons juger exactement les choses futures que quand elles ne nous intéressent en rien c'est-à-dire ne portent aucun préjudice à notre intérêt; car nous ne sommes pas intègres, et notre intellect est en réalité infecté et souillé par la volonté, sans que nous le remarquions. C'est cette imperfection et même cette falsification des données qui explique que des gens de tête et cultivés se trompent parfois *toto cœlo,* en prédisant l'issue d'événements politiques.

Chez les artistes, les poètes et les écrivains, les contaminations subjectives de l'intellect sont produites aussi par ce qu'on nomme les idées du temps, aujourd'hui la « conscience du temps », c'est-à-dire certaines manières de voir et notions en vogue. L'écrivain badigeonné de leur couleur s'en est laissé imposer par elles, au lieu de ne pas y faire attention ou de les repousser. Quand ensuite, après une série plus ou moins longue d'années, ces manières de voir ont complètement disparu et sont oubliées, les œuvres de cette époque sont privées du soutien que celles-ci leur donnaient, et paraissent souvent alors d'un mauvais goût incroyable; elles font en tout cas l'effet d'un vieil almanach. Seul le véritable poète ou penseur se tient au-dessus de telles influences. Schiller même avait examiné la *Critique de la raison pure*, et elle lui avait imposé le respect; mais Shakespeare n'avait regardé que le monde. Aussi voyons-nous, dans tous ses drames, mais particulièrement dans

ceux relatifs à l'histoire d'Angleterre, les personnages mis habituellement en mouvement par les motifs de l'égoïsme ou de la méchanceté ; il y a peu d'exceptions, et elles ne sont pas très sensibles. Car il voulait montrer des *hommes* dans le miroir de la poésie, et non des caricatures morales; aussi chacun les reconnaît-il dans ce miroir, et ses œuvres vivent et vivront éternellement. Quant aux personnages du *Don Carlos* de Schiller, on peut assez nettement les partager en blancs et en noirs, en anges et en démons. Aujourd'hui déjà ils paraissent étranges. Que sera-ce dans cinquante ans !

Pour celui qui est capable de comprendre une chose *cum grano salis*, le rapport du génie à l'homme normal s'exprimerait peut-être le plus clairement de la façon suivante : un génie est un homme qui a un double intellect : l'un pour lui-même, au service de sa volonté, et l'autre pour le monde, dont il devient le miroir, en le concevant au point de vue purement objectif. La somme ou quintessence de cette conception sera rendue en œuvres d'art, de poésie ou de philosophie, après que le perfectionnement technique aura joué son rôle. L'homme normal, au contraire, ne possède que le premier intellect, qu'on peut nommer le *subjectif*, comme l'intellect génial est l'*objectif*. Quoique cet intellect subjectif puisse être doué à des degrés très différents de perspicacité et de perfection, une gradation déterminée ne l'en sépare pas moins toujours du double intellect du génie. C'est à peu près ainsi que, si élevées que soient les notes de la voix de poitrine, elles diffèrent toujours essentiellement du fausset, qui est, comme les deux octaves supérieures de la flûte et les sons de flageolet du violon, l'unisson des deux moitiés de la colonne de vibration de l'air séparée par

un nœud de corde sonore ; tandis que, dans la voix de poitrine et les basses octaves de la flûte, vibre seulement la colonne d'air tout entière. Cela fait comprendre cette particularité spécifique du génie, qui est si visiblement imprimée dans les œuvres et même sur la physionomie de celui qui le possède. De même il est clair qu'un tel double intellect doit faire le plus souvent obstacle au service de la volonté, ce qui explique le peu d'aptitude déjà signalée du génie pour la vie pratique. Il manque particulièrement à celui-ci la modération, qui caractérise l'intellect simple ordinaire, aiguisé ou obtus.

De même que le cerveau mène là haut, dans sa solide demeure bien administrée, une vie indépendante de parasite qui se nourrit aux dépens de l'organisme, sans contribuer directement à l'économie intime de celui-ci, de même l'homme hautement doué intellectuellement mène encore, outre la vie intellectuelle commune à tous, une seconde vie purement intellectuelle qui consiste dans l'accroissement et la rectification perpétuels non de la simple volonté, mais de la connaissance et de l'intuition liées à celle-ci, et n'est pas impressionnée par la destinée de la personne, pourvu que cette destinée ne vienne pas à la troubler dans son activité ; en même temps cette vie élève et met l'homme au-dessus de ladite destinée et de ses chances. Elle consiste à penser, apprendre, tenter et s'exercer constamment, et devient peu à peu l'existence principale, à laquelle l'existence personnelle se subordonne comme simple moyen pour atteindre le but. Un exemple de l'indépendance et de l'abstraction de cette vie intellectuelle nous est donné par Gœthe, qui, au

milieu du tumulte des champs de bataille, pendant la campagne de France, observe des phénomènes relatifs à sa théorie des couleurs, et qui, aussitôt qu'il lui est permis de faire un instant trêve à la misère infinie de cette campagne et de se reposer un peu dans la forteresse de Luxembourg, reprend son travail de rédaction. Il nous a laissé ainsi un modèle que nous devons suivre, nous qui sommes le sel de la terre, en vaquant constamment sans trouble à notre vie intellectuelle, quelque emportée dans la tourmente du monde que soit notre vie personnelle, en n'oubliant jamais que nous sommes les fils non de la servante, mais de la femme libre. Je propose de prendre pour notre emblème et notre blason domestique un arbre violemment agité par la tempête, qui n'en montre pas moins sur chaque branche ses fruits dorés. La devise sera : *Dum convellor mitescunt*[1], ou encore : *Conquassata, sed ferax*[2].

A cette vie purement intellectuelle de l'individu en répond une semblable de l'ensemble de l'humanité, dont la vie *réelle* repose également sur la volonté, aussi bien d'après sa signification empirique que sa signification transcendante. Cette vie purement intellectuelle de l'humanité consiste dans sa connaissance continue, grâce aux sciences, et dans le perfectionnement des arts : celles-là et ceux-ci s'avancent lentement pendant des âges et des siècles, et devant eux passent les générations isolées qui leur fournissent leur tribut. Cette vie intellectuelle plane, comme une adjonction éthérée, comme un parfum suave émanant de la fermentation, au-dessus de l'agi-

1. « Tandis que je suis ébranlé, ils mûrissent. »
2. « Fortement secouée, mais féconde. »

tation mondaine, de la vie réaliste des peuples menée par la volonté, et, parallèlement à l'histoire de l'humanité, marche innocemment, sans souillures sanglantes, l'histoire de la philosophie, de la science et des arts[1].

La différence entre le génie et les têtes normales n'est d'ailleurs que quantitative, en tant qu'elle est une différence de degré ; cependant on est tenté de la regarder comme qualitative, quand on considère combien les têtes ordinaires, malgré leur diversité individuelle, ont néanmoins une certaine direction commune de penser, en vertu de laquelle, dans les mêmes occasions, toutes leurs idées prennent aussitôt la même voie et tombent dans la même ornière. De là l'accord fréquent de leurs jugements, qui ne s'appuie pas sur la vérité ; et cet accord va si loin, que certaines de leurs idées fondamentales, professées de tout temps, sont sans cesse resserrées et alléguées, alors que les grands esprits de toutes les époques leur font opposition ouvertement ou sourdement.

Un génie est un homme dans la tête duquel le monde comme représentation a atteint un degré de clarté de plus et s'est imprimé plus nettement ; et comme ce n'est pas l'observation soigneuse du détail, mais l'intensité de la conception de l'ensemble qui fournit l'intuition la plus importante et la plus profonde, l'humanité peut attendre de lui la plus grande somme d'enseignement. Il la lui donnera, s'il parvient à son développement, tantôt sous une forme, tantôt sous l'autre. On peut donc définir également le génie la conscience

1. Ce qu'une nation peut montrer en fait d'œuvres d'art, de poésie et de philosophie, est le produit de la surabondance d'intellect ayant existé en elle.

admirablement claire des choses, et, partant, de leur opposition aussi, le propre « moi ». C'est à l'homme ainsi doué que l'humanité demande des lumières sur ces choses et sur sa propre existence[1].

En attendant, cet homme, comme tous les autres, est ce qu'il est en premier lieu pour lui-même ; cela est dans l'essence des choses, inévitable, immodifiable. Ce qu'au contraire il est pour les autres demeure, comme un point secondaire, soumis au hasard. Ils ne peuvent, en tout cas, recevoir de son génie plus qu'un reflet, moyennant une tentative réciproque pour penser ses idées avec leurs cerveaux, dans lesquels subsisteront néanmoins toujours des plantes exotiques, naturellement étiolées et chétives.

Pour avoir des idées originales, extraordinaires, peut-être même immortelles, il suffit de s'isoler si absolument du monde et des choses pendant quelques instants, que les objets et les événements les plus ordinaires vous apparaissent comme complètement nouveaux et inconnus, ce qui révèle leur véritable essence. Cette exigence n'est pas difficile à remplir ; mais son accom-

1. Par la rencontre la plus rare de plusieurs circonstances des plus hautement favorables, il arrive que de temps en temps, une fois peut-être par siècle, naît un homme doué d'un intellect qui dépasse remarquablement la mesure normale. (N'oublions pas que l'intellect est une propriété secondaire, c'est-à-dire accidentelle par rapport à la volonté). Il peut toutefois se passer du temps avant que cet homme soit distingué et apprécié ; la sottise d'une part, l'envie de l'autre, y mettent obstacle. Mais la chose a-t-elle lieu, alors les hommes se pressent autour de lui et de ses œuvres, dans l'espérance qu'il fera pénétrer un rayon de lumière dans l'obscurité de leur existence, qu'il leur fournira des éclaircissements sur celle-ci : en quelque sorte une *révélation* provenant d'un être supérieur, si peu même qu'il le soit.

plissement n'est nullement en notre pouvoir, et elle est précisément la marque du génie[1].

Le génie est parmi les autres têtes ce que l'escarboucle est parmi les pierres précieuses : elle rayonne de sa propre lumière, tandis que les autres ne reflètent qu'une lumière d'emprunt. On peut dire aussi que le génie est par rapport à ces têtes ce que les corps idioélectriques sont par rapport aux simples conducteurs de l'électricité. Il ne s'applique donc pas au savant ordinaire, qui ne fait qu'enseigner ce qu'il a appris, de même que les corps idioélectriques ne sont pas conducteurs. Il est à la simple science, si l'on veut, ce que le texte est aux notes. Un savant est celui qui a beaucoup appris ; un génie, celui qui apprend à l'humanité ce qu'*il* n'a appris de personne. En conséquence, les grands esprits, dont un seul à peine éclôt parmi des centaines de millions d'êtres humains, sont les phares de l'humanité, faute desquels celle-ci se perdrait dans la mer sans bornes des plus effroyables erreurs et de l'abrutissement.

En attendant, le savant ordinaire, le professeur titulaire de Gœttingue, par exemple, considère le génie à peu près comme nous considérons le lièvre, qu'on ne peut utiliser et préparer qu'après sa mort ; aussi, tant qu'il est vivant, doit-on tirer sur lui.

Celui qui veut éprouver la reconnaissance de son époque doit marcher du même pas qu'elle; mais cela ne produit jamais rien de grand. Aussi, quand on se propose de grandes choses, doit-on fixer ses regards

1. Le génie à lui seul ne peut pas plus avoir de pensées originelles que la femme à elle seule ne peut engendrer d'enfants ; mais l'occasion extérieure doit venir, comme fait le père, féconder le génie, afin qu'il engendre.

sur la postérité et travailler avec une confiance assurée pour celle-ci. Il ne s'ensuit pas qu'on ne puisse rester inconnu de ses contemporains, cas où l'on serait comparable à l'homme qui, contraint de passer sa vie dans une île déserte, y dresserait péniblement un monument destiné à transmettre le souvenir de son existence aux navigateurs futurs. Si cela semble dur, il faut se consoler par l'idée que pareil destin frappe souvent même l'homme ordinaire simplement pratique, qui n'a, en revanche, aucune compensation à attendre. Celui-ci, s'il est favorisé par sa position, exercera une activité productive sur le terrain matériel, acquerra, achètera, bâtira, défrichera, plantera, fondera, organisera, améliorera avec une ardeur quotidienne et un zèle infatigable. Il s'imagine travailler pour lui-même ; mais le tout finit par profiter seulement aux descendants, et très souvent pas même aux siens. Aussi peut-il s'appliquer également le *nos non nobis*, et pour récompense il a eu son travail. Sa situation n'est donc pas meilleure que celle de l'homme de génie, qui attendait sans doute aussi une récompense, au moins de l'honneur, et qui finalement n'a travaillé que pour la postérité. Ajoutons que tous deux ont beaucoup hérité aussi de leurs ascendants.

La compensation réservée au génie consiste non dans ce qu'il est par rapport aux autres, mais dans ce qu'il est par rapport à lui-même. Qui a plus vécu, en réalité, que celui dont certains instants continuent à remplir de leur seul écho les siècles et leur tumulte ? Oui, le parti le plus habile serait peut-être, pour un tel homme, s'il voulait vivre tranquille et exempt de tracasseries, de trouver uniquement sa jouissance dans ses idées et dans ses œuvres, et de léguer seulement au monde sa

riche existence, dont la simple image, en quelque sorte l'ichnolithe, ne lui appartiendrait qu'après sa mort. (Voir Byron, *Prophétie de Dante*, début du IV^e^ chant).

De plus, la supériorité d'un homme de génie sur les autres ne se limite pas à l'activité de ses meilleures forces. Mais, si un homme extraordinairement bien bâti, souple et agile, accomplit tous ses mouvements avec une facilité singulière et avec plaisir, en éprouvant la satisfaction de l'activité à laquelle il est si particulièrement apte, et par là même exerce souvent sans but; si, de même encore, non seulement comme danseur de corde ou danseur, il exécute les bonds que nul autre ne peut exécuter, ainsi que les pas de danse plus faciles, accessibles également aux autres; et si, même dans sa simple marche, il révèle sa force élastique et sa prestesse rares, de même un esprit vraiment supérieur produira non seulement des idées et des œuvres qui n'auraient pu provenir de nul autre, et ne se bornera pas à cette preuve de sa grandeur; la connaissance et la pensée étant sa vocation naturelle, il s'y complaira de tout temps, comprendra plus facilement, plus vite, mieux que les autres, même les choses moins importantes, accessibles aussi à ceux-ci, et ressentira une joie immédiate et vive de chaque connaissance acquise, de chaque problème résolu, de chaque idée ingénieuse, personnelle ou étrangère; son esprit sera ainsi constamment actif, sans but défini, et sera pour lui une source toujours vive de connaissance; de sorte que l'ennui, ce démon domestique des gens ordinaires, ne peut s'attaquer à lui. Ajoutez à cela que les chefs-d'œuvre des grands esprits antérieurs ou contemporains n'existent en réalité complètement que pour lui. Un cerveau ordinaire, c'est-à-dire mauvais,

goûte à une grande production intellectuelle qu'on lui recommande à peu près la même satisfaction qu'un podagre à la perspective d'un bal ; cependant celui-ci y va par convenance, et celui-là lit l'œuvre recommandée, pour ne pas rester en arrière. La Bruyère a dit avec raison : « Tout l'esprit qui est au monde est inutile à celui qui n'en a point. »

Les idées des gens spirituels, et même géniaux, sont à celles des gens ordinaires, même là où elles se rencontrent pour l'essentiel, ce que des tableaux peints avec des couleurs vives et ardentes sont à de simples esquisses ou à de faibles aquarelles.

Ainsi donc, tout cela constitue la récompense du génie, son dédommagement d'une existence solitaire dans un monde qui n'est pas celui qui lui convient. Comme toute grandeur est relative, cela revient au même si je dis : Caius a été un grand homme, ou Caius a été condamné à vivre seulement parmi des gens misérablement petits ; car Brobdingnac et Lilliput ne diffèrent que par le point de départ. Si grand, par conséquent, si digne d'admiration, si intéressant apparaît à sa longue postérité l'auteur d'œuvres immortelles, et si petits, si pitoyables, si insupportables ont dû lui apparaître à lui, tandis qu'il vivait, les autres hommes. C'est ce que j'ai voulu exprimer quand j'ai dit que, si du pied de la tour au sommet il y a trois cents pieds, il y aura sûrement trois cents pieds aussi du sommet au pied[1].

On n'aurait donc pas dû s'étonner de trouver les gens de génie le plus souvent insociables, parfois

1. Les grands esprits doivent pour cette raison quelque ménagement aux petits esprits : tout en effet étant relatif, ils ne sont de grands esprits que grâce à la petitesse des autres.

même rébarbatifs. Cela ne provient pas du manque d'amabilité ; mais leur marche à travers ce monde ressemble à celle d'un promeneur qui, par une belle matinée, contemple avec ravissement la nature dans toute sa fraîcheur et toute sa magnificence, mais doit se borner à elle ; car, en fait de société, il peut tout au plus trouver des paysans qui, courbés sur le sol, le labourent. Il advient souvent ainsi qu'un grand esprit préfère son monologue aux dialogues à tenir dans le monde. Se laisse-t-il aller une fois par hasard à ceux-ci, il peut se faire que leur insignifiance le rejette dans le monologue ; ou il oublie en effet son interlocuteur, ou, sans se préoccuper si celui-ci le comprend ou non, il lui parle comme l'enfant parle à sa poupée.

La modestie dans un grand esprit serait fort du goût des gens; mais elle est malheureusement une *contradictio in adjecto*. Il devrait en effet accorder la préférence sur les siennes aux idées, opinions et vues des autres, comme à leur manière d'être, de ces autres dont le nombre est légion, les leur subordonner et les y accommoder, ou même les supprimer complètement, pour laisser régner celles-ci. Alors il ne produirait rien, ou produirait ce que produit la masse vulgaire. Or, la vérité, c'est qu'il ne peut produire de choses grandes, réelles, extraordinaires, qu'en ne tenant aucun compte de la manière d'être, des idées et des vues de ses contemporains, en créant en paix ce qu'ils blâment, en méprisant ce qu'ils louent. Sans cette arrogance, il n'y a pas de grand homme. Même si sa vie et son activité se déroulent dans une époque qui ne peut ni le reconnaître ni l'apprécier, il n'en reste pas moins toujours lui-même, et ressemble alors à un voyageur distingué forcé de passer la nuit dans une misérable au-

berge ; il reprend le lendemain sa route, le cœur joyeux.

En tout cas, un penseur ou un poète peut déjà être satisfait du temps où il vit, si celui-ci lui permet seulement de penser et de travailler en paix dans son coin ; et il peut se féliciter de son bonheur, si ce temps lui accorde un coin où il lui est permis de se livrer à ses travaux sans avoir à se préoccuper d'autrui.

Que le cerveau soit en effet un simple travailleur au service du ventre, c'est le lot commun de presque tous ceux qui ne vivent pas du travail de leurs mains, et ils s'en trouvent très bien. Mais pour les têtes supérieures, c'est-à-dire pour celles dont les forces cérébrales dépassent la mesure exigée par le service de la volonté, c'est désespérant. Aussi un esprit de ce genre préférera-t-il, si cela est nécessaire, vivre dans la situation la plus modeste, si elle lui permet de consacrer son temps au développement et à l'emploi de ses forces, c'est-à-dire si elle lui accorde le loisir inappréciable pour lui. Il en va autrement des gens ordinaires, dont le loisir, sans valeur objective, n'est pas sans danger même pour eux ; et ils semblent le sentir. La technique de notre temps, qui s'est élevée à une hauteur sans exemple et qui multiplie et accroît les objets du luxe, donne en effet aux favorisés de la fortune le choix entre plus de loisir et plus de culture intellectuelle, d'une part, et, d'autre part, grâce à un redoublement d'activité, entre plus de luxe et plus de bien-être ; ils choisissent en règle générale ce dernier, ce qui est caractéristique, et préfèrent le champagne au loisir. Cela est logique : tout effort intellectuel qui ne sert pas aux fins de la volonté est pour eux une folie, et c'est là une tendance qu'ils qualifient d'excentricité. D'après cela, la persistance en vue des fins de la volonté et du ventre

serait la concentricité. La volonté n'est-elle pas le centre et même le noyau du monde !

En somme, pourtant, ces alternatives ne sont pas un cas très fréquent. De même que la plupart des hommes ont juste l'argent nécessaire, et pas de superflu, ils n'ont pas non plus de superflu d'intelligence. Ils ont juste autant de celle-ci qu'il faut pour le service de leur volonté, c'est-à-dire pour la poursuite de leur gain. Ceci fait, ils sont heureux de pouvoir badauder, de se livrer à des jouissances sensuelles ou à des jeux enfantins, les cartes, les dés ; ou encore ils tiennent entre eux les plus plates conversations, s'attifent et se font des révérences. Ceux qui ont un tout petit excédent de forces intellectuelles sont déjà rares ; et de même que ceux qui ont un petit excédent d'argent s'accordent des plaisirs, ceux-là s'accordent un plaisir intellectuel. Ils se livrent à des études libérales qui ne rapportent rien, ou à un art, et sont déjà capables d'un intérêt *objectif* d'une espèce quelconque ; aussi peut-on converser avec eux. Il est préférable, au contraire, de ne pas entrer en relations avec les autres ; car, excepté les cas où ils parlent de leurs expériences, des choses de leur métier, ou rapportent ce qu'ils ont appris d'un autre, ce qu'ils disent ne vaudra pas la peine qu'on l'écoute ; ils comprendront rarement bien ce qu'on leur dit à eux, et cela contrariera le plus souvent leurs vues. Aussi Balthazar Gracian les qualifie-t-il très pertinemment d'*hombres que no lo son*[1], et Giordano Bruno les traite de même : *Quanta differenzia sia di contrattare e ritrovarsi tra gli uomini, e tra color che son fatti ad imagine e similitudine di quelli*[2]. (*Della causa*, dialogue 1er,

1. « Hommes qui ne le sont pas. »

2. « Quelle différence on rencontre et retrouve entre les

édit. Wagner, t. I, p. 224). Ces derniers mots concordent merveilleusement avec l'affirmation du *Koural :* « Les gens vulgaires ont l'apparence d'hommes ; je n'ai jamais rien vu qui ressemble plus qu'eux à ceux-là[1]. » Pour répondre aux besoins d'un entretien divertissant et pour combler le vide de la solitude, je recommande au contraire les chiens, dont les qualités morales et intellectuelles vous apporteront presque toujours joie et satisfaction.

En attendant, il faut nous garder en tout d'être injustes. De même que souvent l'intelligence et parfois aussi la sottise de mon chien ont provoqué mon étonnement, j'ai éprouvé le même sentiment à l'égard de l'espèce humaine. Des milliers de fois son incapacité,

hommes, et entre ceux qui sont faits à l'image et à la ressemblance de ceux-ci ! »

1. Voir le *Koural* de Tirouvallouver, traduit par Graul, p. 140. (Schop.)

Le *Koural*, mot sanscrit qui signifie *morale*, est le poème le plus populaire du Sud de l'Inde. Un des plus modernes parmi les ouvrages philosophiques de cette contrée, il résume les doctrines et les principes les plus purs de la religion nationale et les règles de conduite applicables aux diverses circonstances et conditions de la vie. C'est un « traité des devoirs » qui est pour les Indous ce qu'est pour les catholiques occidentaux l'*Imitation de Jésus-Christ*, nous dit E. Lamairesse, qui a donné en 1867 une traduction française de ce curieux livre.

(*Le trad.*)

Si l'on songe à l'étroite concordance de l'idée, et même de l'expression, chez des peuples si éloignés les uns des autres par l'espace et par le temps, on ne peut mettre en doute que cette idée et cette expression ne soient sorties de l'objet même. Pour ma part, je n'étais certainement pas sous l'influence des passages cités, dont l'un n'était pas encore imprimé et dont l'autre n'avait pas repassé sous mes yeux depuis douze ans, quand l'idée me vint, voilà une vingtaine d'années, de me commander une tabatière dont le couvercle, autant que possible en mosaïque, devait représenter deux beaux gros marrons, avec une feuille indiquant que c'étaient des marrons d'Inde. Ce symbole était destiné à me rappeler à chaque moment l'idée mentionnée ici.

son manque total de jugement et sa bestialité ont soulevé ma colère, et j'ai dû m'associer au profond soupir du poète ancien :

> Humani generis mater nutrixque profecto
> Stultitia est[1].

Mais, à d'autres moments, je me suis étonné comment, chez une telle race, ont pu naître tant de beaux arts, tant de sciences utiles, quoique provenant toujours des individualités, des exceptions ; comment les uns et les autres ont pu prendre racine, se maintenir et se perfectionner, et comment cette même race a fidèlement conservé et préservé de la destruction pendant deux ou trois mille années, en les transcrivant et en les sauvegardant, les œuvres des grands esprits, Homère, Platon, Horace, etc., et cela au milieu de toutes les désolations et de toutes les horreurs de son histoire : preuve qu'elle reconnaissait la valeur de ces œuvres. Je me suis étonné également de certains travaux spéciaux, parfois aussi de traits d'esprit ou de jugement comme inspirés chez des gens qui font partie de la masse, voire chez celle-ci même, qui, lorsque son chœur est nombreux et complet, juge d'ordinaire très sagement ; c'est ainsi qu'un ensemble de voix même inexpérimentées, pourvu qu'elles soient très nombreuses, produit toujours un effet harmonique. Ceux qui dépassent la mesure, et qu'on qualifie de génies, sont simplement les *lucida intervalla* de l'espèce humaine tout entière. Ils accomplissent en conséquence ce qui est complètement interdit aux autres. Leur originalité est donc par là même si grande, que non seu-

1. « La mère et la nourrice du genre humain, c'est assurément la sottise. »

lement leur diversité saute aux yeux des autres hommes ; mais même l'individualité de chacun d'eux a une si forte empreinte, qu'entre tous les génies ayant existé il y a une différence complète de caractère et de facultés, en conséquence de laquelle chacun a fait au monde, par ses œuvres, un présent que celui-ci n'aurait jamais pu recevoir d'aucun autre génie. Aussi le mot de l'Arioste : *Natura lo fece, e poi ruppe lo stampo* [1], est-il à bon droit célèbre, tant il est frappant.

Par suite de la mesure finie des forces humaines, chaque grand génie n'est tel qu'à la condition d'avoir, même intellectuellement, un côté réellement faible, une partie dans laquelle il est parfois même inférieur aux têtes médiocres. Cette partie sera celle qui aurait pu faire obstacle à sa faculté saillante ; mais il sera toujours malaisé de l'indiquer d'un seul mot, même la personnalité étant donnée. Il est plus facile d'exprimer la chose indirectement. Le côté faible de Platon, par exemple, est précisément celui où Aristote est fort, et *vice versa*. Le côté faible de Kant est celui où Gœthe est grand, et à l'inverse.

Les hommes adorent volontiers n'importe quoi. Mais leur adoration s'exerce le plus souvent devant la fausse porte, et c'est la postérité qui vient lui assigner son véritable siège. Ceci fait, l'adoration que la masse cultivée voue au génie dégénère aisément en inepte culte des reliques, absolument comme celui que les croyants consacrent à leurs saints. Des milliers de chrétiens vénèrent les reliques d'un saint dont la

1. « La nature le fit, puis brisa le moule. » Ce mot de l'Arioste, Schopenhauer le répète en plus d'un endroit de ses œuvres. (*Le trad.*)

vie et la doctrine leur sont inconnues ; la religion de milliers de bouddhistes consiste beaucoup plus dans l'adoration de la dent sacrée (dalada) ou d'autres reliques (dhatu), — telles que la dagoba qui les renferme, ou la sainte patra, ou la trace du pied pétrifié, ou l'arbre sacré semé par Bouddha, — que dans la connaissance approfondie et la fidèle pratique de son haut enseignement ; de même la maison de Pétrarque à Arqua, la prison supposée du Tasse à Ferrare, la maison de Shakespeare, avec sa chaise, à Stratford, la maison et les meubles de Gœthe, à Weimar, le vieux chapeau de Kant, sans oublier les autographes respectifs, sont les objets d'une curiosité admirative badaude de la part de nombreuses gens qui n'ont jamais lu les œuvres de ces grands hommes. Ces gens-là ne peuvent faire que ce qu'ils font. Quant à ceux qui sont plus intelligents, ils désirent voir les objets qu'un grand esprit a eus souvent sous les yeux, parce qu'ils se flattent au fond de l'étrange illusion que l'objet ramènera en même temps le sujet, ou que quelque chose de celui-ci doit rester attaché à celui-là.

On peut ranger auprès de ce monde-là ceux qui recherchent avec zèle et s'efforcent de connaître à fond la *matière* des œuvres poétiques, par exemple la légende de Faust et sa littérature, puis les circonstances et les événements personnels vrais de la vie du poète qui ont donné lieu à son œuvre. Ces gens-là ressemblent à celui qui, voyant un beau décor au théâtre, se hâte d'aller examiner sur la scène les tréteaux en bois qui le supportent. Les investigateurs critiques nous renseignent aujourd'hui suffisamment sur Faust et sa légende, sur

1. Voir Spence Hardy, *Eastern Monachism*, Londres, 1850, pp. 216 et 224, et *Manual of Buddhism*, Londres, 1853, p. 351.

Frédérique de Sesenheim, sur la Marguerite de la Weissadlergasse (rue de l'Aigle-Blanc), sur la famille de la Charlotte de Werther, etc. Ils confirment cette vérité, que les hommes ne s'intéressent pas à la forme, c'est-à-dire à la manière et à la touche, mais seulement au sujet ; c'est celui-ci qui leur dit avant tout quelque chose. Quant à ceux qui, au lieu d'étudier les idées d'un philosophe, s'initient à l'histoire de sa vie, ils ressemblent aux gens qui négligent un tableau pour son cadre, dont ils examinent longuement la sculpture de bon goût et la valeur de la dorure.

Jusqu'ici, cela va. Mais il y a encore une classe de gens qui ont également en vue ce qui est matériel et personnel, et qui poussent l'investigation, dans cette voie, jusqu'à la complète bassesse. Pour remercier un grand esprit de leur avoir ouvert ses trésors intérieurs et d'avoir enfanté, au prix de la tension la plus extrême de ses forces, des œuvres de nature à les éclairer et à les ennoblir, eux et leur postérité, jusqu'à la dixième, à la vingtième génération ; pour le remercier d'avoir fait à l'humanité un présent sans pareil, ces drôles se croient autorisés à traduire sa personne morale devant leur tribunal, pour voir s'ils ne découvriront pas en lui une tare quelconque, afin d'atténuer la rage que, dans le sentiment accablant de leur nullité, ils éprouvent à l'aspect d'un esprit supérieur. Telle est la source, par exemple, des recherches sans fin, consignées dans les livres et dans les journaux, sur la vie de Gœthe au point de vue moral. N'aurait-il pas *dû* épouser telle jeune fille avec laquelle, dans sa jeunesse, il eut une amourette ? N'aurait-il pas dû, au lieu de se contenter de servir loyalement son maître, plonger dans le peuple, agir en patriote allemand, digne d'oc-

cuper un siège dans la Paulskirche[1], et ainsi de suite? L'injustice criante et la soif de détraction perfide de ces juges sans mandat témoignent qu'ils sont des drôles au point de vue moral comme au point de vue intellectuel : ce qui n'est pas peu dire.

Le talent travaille pour l'argent et la gloire; par contre, le mobile qui pousse le génie à l'élaboration de ses œuvres n'est pas si facile à indiquer. L'argent est rarement son partage; la gloire non plus : seuls les Français peuvent le croire. La gloire est une chose trop incertaine, et, examinée de près, de trop mince valeur :

Responsura tuo nunquam est par fama labori[2].

Ce n'est pas non plus précisément la satisfaction personnelle, — car celle-ci est presque contrebalancée par la fatigue de l'effort, — c'est plutôt un instinct tout particulier, qui pousse l'individu génial à exprimer ce qu'il voit et ce qu'il sent en œuvres durables, sans avoir besoin pour cela d'être conscient d'un autre motif. En somme, la chose se produit en vertu de la même nécessité qui force l'arbre à donner ses fruits, et n'exige du dehors qu'un sol sur lequel l'individu puisse prospérer. Vue de plus près, c'est comme si, chez un tel individu, la volonté de vivre, en tant qu'esprit de l'espèce, prenait conscience d'avoir acquis ici pour une courte durée, par un hasard rare, une plus grande clarté de l'intellect, et tentait d'obtenir maintenant au moins les

1. L'église de Francfort sur le Mein où siégea le Parlement national allemand, à partir du 18 mai 1848 jusqu'au 30 mai 1849. (*Le trad.*)

2. « Ton renom ne répondra jamais également à ton labeur. »

résultats ou produits de cette vue et de cette pensée claires au profit de l'espèce entière, qui est aussi l'essence la plus intime de cet individu, afin que la lumière qui en émane puisse pénétrer plus tard de ses rayons bienfaisants l'obscurité et la lourdeur de la conscience humaine ordinaire. C'est là en conséquence la source de cet instinct qui pousse le génie, sans préoccupation de la récompense, des applaudissements ou de la sympathie, et plutôt même en négligeant le souci de son bien-être personnel, à accomplir dans la solitude son œuvre au prix du plus grand effort, en songeant plus à la postérité qu'aux contemporains, qui ne pourraient que l'égarer ; ceux-ci en effet sont une grande partie de l'espèce, tandis que, dans le cours du temps, les quelques personnes capables de juger s'avancent une à une. En attendant, le génie peut d'ordinaire faire sienne la plainte que Gœthe met dans la bouche de son artiste :

Il m'a malheureusement manqué
Un prince pour apprécier les talents,
Un ami qui se complût avec moi.
Au couvent je trouvai de sots protecteurs.
C'est ainsi que, malgré mon zèle, je me suis torturé
Sans connaisseurs et sans élèves [1].

Léguer à la postérité son œuvre, comme un dépôt sacré et le fruit réel de son existence, en la soumettant à un juge meilleur que les contemporains, tel sera alors le but qu'il se proposera : but qui dépasse tous

1. « Ein Fürst, der die Talente schätzte,
Ein Freund, der sich mit mir ergötzte,
Die haben leider mir gefehlt.
Im Kloster fand ich dumpfe Gönner.
So hab' ich, emsig, ohne Kenner
Und ohne Schüler mich gequält. »

les autres et pour lequel il porte la couronne d'épines qui s'épanouira un jour en couronne de laurier. Son effort se concentre sur l'achèvement et la sauvegarde de son œuvre aussi énergiquement que celui de l'insecte, sous sa dernière forme, sur la sécurité de ses œufs et la préoccupation de sa couvée, qu'il ne voit jamais éclore. Il dépose ses œufs là où il sait de toute certitude qu'ils trouveront vie et nourriture, et meurt satisfait.

MÉTAPHYSIQUE DU BEAU ET ESTHÉTIQUE

Je me suis étendu assez longuement, dans mon œuvre principale, sur les idées (platoniciennes) et sur leur corrélation, le sujet pur de la connaissance ; aussi jugerais-je superflu d'y revenir une fois encore, si je ne considérais que c'est là une investigation qui, avant moi, n'a jamais été entreprise en ce sens. Il vaut donc mieux ne rien omettre qui pourrait un jour être utile comme moyen d'élucidation. Je présuppose naturellement que l'on connaît déjà mes théories antérieures.

Le problème de la métaphysique du Beau se pose en ces termes très simples : comment est-il possible de prendre plaisir à un objet, sans que celui-ci ait quelque rapport avec notre volonté ?

Chacun sent que la joie et la satisfaction produites par une chose ne peuvent résulter que du rapport de celle-ci avec notre volonté, ou, suivant l'expression favorite, avec nos fins; de sorte qu'une joie sans excitation de la volonté semble une contradiction. Cependant le Beau excite manifestement, comme tel, notre satisfaction et notre joie, sans avoir aucun rapport avec nos fins personnelles, c'est-à-dire avec notre volonté.

Ma solution a été que, dans le Beau, nous saisissons toujours les formes essentielles et primordiales de la nature tant animée qu'inanimée, en d'autres termes, les idées de Platon à son sujet, et que cette prise de possession a pour condition sa corrélation essentielle, le sujet de la connaissance affranchi de volonté, c'est-à-dire une pure intelligence sans desseins ni fins. De cette façon, à l'entrée d'une prise de possession esthétique, la volonté disparaît entièrement de la conscience ; mais elle seule est la source de nos chagrins et de nos souffrances. C'est l'origine de cette satisfaction et de cette joie qui accompagnent la prise de possession du Beau. Elle repose donc sur l'éloignement de toute possibilité de la souffrance.

Si l'on objectait qu'en même temps la possibilité de la joie pourrait être supprimée, on devrait se rappeler, comme je l'ai souvent exposé, que le bonheur, la satisfaction sont de nature *négative*, simplement la fin d'une souffrance, tandis que la douleur est positive. Aussi, quand toute volonté disparaît de la conscience, voit-on subsister l'état de joie, c'est-à-dire d'absence de toute douleur et même de possibilité de celle-là, car l'individu, transformé en un sujet de connaissance pure et non plus de volonté, reste néanmoins conscient de lui-même et de son activité comme tel. Nous le savons : le monde comme volonté est le premier (*ordine prior*), et le monde comme représentation le second (*ordine posterior*). Le premier est le monde de l'aspiration, et par conséquent de la douleur, du mal infini. Le second, au contraire, est en lui-même essentiellement exempt de douleur ; il renferme en outre un spectacle qui vaut d'être vu, toujours et partout significatif, tout au moins amusant. C'est à en jouir que consiste la joie esthéti-

que [1]. Le sujet pur de la connaissance apparaît, quand on s'oublie soi-même pour s'absorber dans les objets perçus, de telle sorte qu'eux seuls restent dans la conscience. Devenir pur sujet de connaissance, c'est se détacher de soi-même. Mais la plupart des hommes ne pouvant le faire, ils sont par là même incapables de la conception purement objective des choses, qui constitue le don de l'artiste.

Si cependant la volonté individuelle abandonne pour un temps la faculté de représentation qu'elle possède par surcroît; si elle la dispense un jour complètement du service en vue duquel elle a pris naissance et existe, délaissant ainsi pour l'instant sa préoccupation de la volonté, ou de sa propre personne, qui forme seule son thème naturel et en conséquence son occupation régulière, mais sans cesser néanmoins d'agir énergiquement et de bien saisir ce qui est perceptible, elle devient alors complètement objective; c'est-à-dire qu'elle devient un fidèle miroir des objets, ou, plus exactement, le médium de l'objectivation de la volonté se représentant dans chaque objet, et dont la nature intime se manifeste alors d'autant plus en elle, que la perception dure plus longtemps et finit par l'épuiser. De cette façon seule naît avec le pur sujet le pur objet, c'est-à-dire la manifestation parfaite de la volonté apparaissant dans l'objet perçu : or, c'est là précisément l'idée platonicienne. Mais cette conception exige qu'en contemplant un objet, je fasse réellement abstraction de sa place dans le temps et dans l'espace, et, en conséquence, de son

1. La satisfaction parfaite, l'apaisement final, l'état vraiment désirable ne se représentent jamais à nous qu'en image, dans l'œuvre d'art, la poésie, la musique. On pourrait acquérir par là la certitude que l'art doit pourtant exister quelque part.

individualité. Car c'est cette place, toujours déterminée par la loi de la causalité, qui me met, comme individu, en relation avec ledit objet; aussi, en supprimant simplement cette place, l'objet devient il *idée*, et je deviens en même temps pur sujet de connaissance. Pour cette raison un tableau, par cela seul qu'il fixe à jamais le moment fugitif et l'arrache ainsi du temps, nous donne non l'individuel, mais l'*idée*, ce qui dure à travers tout changement. Or, la condition de cette modification postulée dans le sujet-objet, ce n'est pas seulement que la faculté connaissante soit délivrée de la servitude originelle et abandonnée entièrement à elle-même; il faut aussi qu'elle demeure active avec toute son énergie, bien que dépourvue maintenant de l'aiguillon naturel de son activité, — l'impulsion de la volonté. Ici gît la difficulté, et en elle la rareté de la chose; parce que tous nos pensers et tous nos actes, notre ouïe et notre vue sont toujours par leur nature, directement ou indirectement, au service de nos innombrables fins personnelles grandes ou petites, et c'est en conséquence la volonté qui éperonne la faculté connaissante à l'accomplissement de sa fonction; faute de cette incitation, elle se fatigue immédiatement. La connaissance mise en activité de cette façon suffit de plus parfaitement dans la vie pratique, et même pour les sciences spéciales, qui sont toujours dirigées vers les relations des choses et jamais vers leur nature intime; aussi toutes leurs connaissances procèdent-elles du principe de la raison, cet élément des relations. Partout donc où il s'agit de connaissance de cause et d'effet, ou d'autres raisons ou conséquences, c'est-à-dire dans toutes les branches de l'histoire naturelle et des mathématiques, comme aussi de l'histoire, des in-

ventions, etc., la connaissance cherchée doit être une *fin de la volonté*, et plus vigoureusement celle-ci y aspire, plus tôt elle est atteinte. De même, dans les affaires d'Etat, dans la guerre, la finance, le commerce, les intrigues de tout genre, etc., la volonté doit avant tout contraindre l'intellect, par l'intensité de ses exigences, à déployer toutes ses forces pour suivre exactement, dans le cas donné, toutes les raisons et conséquences. C'est chose étonnante, en effet, de constater combien l'aiguillon de la volonté peut pousser tel intellect au delà de la mesure habituelle de ses forces. Il est donc besoin, pour toutes les manifestations remarquables en ces matières, non seulement d'un bon cerveau, mais aussi d'une volonté énergique qui incite celui-ci et lui imprime l'activité laborieuse et infatigable sans laquelle ces manifestations sont impossibles.

Il en est tout autrement dans la conception de l'essence objective et primordiale des choses, essence qui constitue leur idée (platonicienne) et doit se trouver à la base de toute production des beaux-arts. La volonté qui, là, était si nécessaire et même indispensable, ne doit jouer ici aucun rôle; c'est qu'ici importe uniquement ce que l'intellect accomplit tout seul, par ses propres moyens, et offre en don volontaire. Ici tout doit se faire de soi-même; la connaissance doit être active sans dessein, et conséquemment sans volonté. Car seulement dans l'état de *connaissance pure*, où l'homme est dépouillé de sa volonté et des fins de celle-ci, et avec elle de son individualité, peut naître cette perception objective dans laquelle sont conçues les idées (platoniciennes) des choses. Mais une idée doit toujours présider à la conception, c'est-à-dire à la pre-

mière connaissance instinctive constituant ensuite la véritable matière et le noyau, en quelque sorte l'âme d'une œuvre d'art digne de ce nom, d'un poème, voire d'une vraie philosophie. Le caractère non prémédité, non intentionnel, en partie même inconscient et instinctif que l'on a observé de tout temps dans les œuvres du génie, est justement la conséquence du fait que la connaissance artistique primordiale est absolument séparée et indépendante de la volonté, absolument affranchie d'elle. Et précisément parce que la volonté est l'homme véritable, on attribue cette connaissance à un être distinct de lui : à un génie. Une connaissance de ce genre n'a pas non plus, comme je l'ai souvent expliqué, le principe de la raison pour fil conducteur, et elle est sous ce rapport l'antithèse de la première. En vertu de son objectivité, le génie perçoit par la *réflexion* tout ce que les autres ne voient pas. C'est ce qui lui permet de décrire si nettement et si vivement la nature comme poète, ou de la représenter comme peintre.

Par contre, dans l'exécution de l'œuvre, dont le but est de communiquer et de représenter ce qui est ainsi reconnu, la volonté, par cela même qu'un but existe, peut et doit rentrer en activité. Ici règne donc aussi le principe de la raison, en conformité duquel les moyens artistiques sont subordonnés aux fins artistiques. Ainsi le peintre se préoccupe de la correction du dessin et du traitement des couleurs, le poète de l'arrangement de son plan, puis de l'expression et du mètre.

Mais l'intellect étant né de la volonté, il se présente objectivement en qualité de cerveau, comme une partie du corps, qui est l'objectivation de cette volonté. L'intellect étant originairement destiné au service de la

volonté, son activité naturelle à son égard est de l'espèce décrite antérieurement. Il demeure fidèle à cette forme naturelle de ses connaissances exprimée par le principe de la raison, et il est mis et maintenu en activité par la volonté, l'élément primordial dans l'homme. Au contraire, la connaissance de la seconde espèce est pour lui une activité innaturelle et anormale; elle est conditionnée, en conséquence, par une prépondérance absolument anormale, et partant très rare, de l'intellect et de son phénomène objectif, le cerveau, sur le reste de l'organisme et sur les exigences des fins de la volonté. C'est parce que cette prépondérance de l'intellect est anormale, que les phénomènes qui en dérivent ressemblent parfois à de la folie.

Ainsi, la connaissance, en ce cas, est déjà infidèle à son origine, la volonté. L'intellect, né purement pour le service de celle-ci, et qui y demeure attaché chez presque tous les hommes, dont l'existence consiste à se servir de lui et de ses produits, est abusivement mis en œuvre dans tous les arts libéraux et dans toutes les sciences; et dans cette mise en œuvre on place les progrès et l'honneur de l'humanité. Dans une autre voie, il peut même s'insurger contre la volonté; c'est ainsi que, dans les phénomènes de la sainteté, il la supprime.

D'ailleurs, cette conception purement objective du monde et des choses, qui réside, comme connaissance primordiale, au fond de toute idée artistique, poétique ou simplement philosophique, en vertu de motifs tant objectifs que subjectifs, n'est que passagère. D'une part, en effet, l'effort qu'elle exige ne peut être durable, et, d'autre part, le cours du monde ne permet pas que nous y restions des spectateurs passifs et indiffé-

rents, suivant la définition du philosophe donnée par Pythagore. Chacun de nous doit tenir sa partie dans le grand spectacle de marionnettes de la vie, et sent presque toujours le fil qui l'y rattache et le met en mouvement.

Quant au côté *objectif* d'une semblable vue esthétique, c'est-à-dire à l'*idée* (platonicienne), on peut dire qu'elle est ce que nous aurions devant nous, si le temps, cette condition formelle et subjective de notre connaissance, était écarté, comme le verre du kaléidoscope. Nous voyons, par exemple, le développement du bouton, de la fleur et du fruit, et nous étonnons de la force active et inlassable qui ne cesse de les produire successivement. Cet étonnement cesserait, si nous pouvions reconnaître que dans tout ce changement nous avons seulement l'idée unique et inaltérable de la plante, que nous sommes incapables de distinguer comme une unité de bouton, de fleur et de fruit, mais que nous devons reconnaître par le moyen de la forme du *temps* : celle-ci explique à notre intellect l'idée dans ces états successifs.

Si l'on considère que la poésie, aussi bien que les arts plastiques, prennent invariablement comme thème un *individu*, pour le représenter, de la façon la plus exacte, avec toutes ses particularités, jusqu'aux plus insignifiantes ; et si l'on se reporte ensuite aux sciences, qui travaillent au moyen des *notions*, dont chacune embrasse des individus sans nombre, en déterminant et en indiquant une fois pour toutes les particularités du genre entier, la culture de l'art pourrait nous apparaître comme futile, mesquine, presque puérile. Mais l'essence de l'art implique qu'un cas unique en vaut mille, puisque ce qu'il vise par cette représentation

soigneuse et détaillée de l'individu, c'est la représentation de l'*idée* de son espèce. Ainsi, par exemple, un événement, une scène de la vie humaine, décrits attentivement et au complet, par conséquent avec la représentation exacte des individus qui s'y trouvent mêlés, porte à notre connaissance, d'une façon claire et profonde, l'idée de l'humanité elle-même, envisagée sous n'importe quel rapport. De même en effet que le botaniste cueille une simple fleur parmi la richesse infinie du monde végétal, puis la dissèque pour nous démontrer la nature de la plante elle-même, ainsi le poète emprunte à la confusion inouïe de la vie humaine, emportée par un mouvement incessant, une scène unique, souvent même un simple état d'âme, un simple sentiment, pour nous montrer avec leur aide ce qu'est la vie et l'essence de l'homme. Pour cette raison nous voyons les plus grands esprits — Shakespeare et Gœthe, Raphaël et Rembrandt — ne pas juger indigne d'eux de nous représenter et de faire vivre devant nous dans toutes ses particularités, jusqu'aux plus petites, avec l'exactitude la plus parfaite et le plus grand soin, un individu qui n'a même rien de remarquable. Le particulier et l'unique ne peuvent être saisis que par la perception. Voilà pourquoi j'ai défini la poésie : l'art de mettre l'imagination en jeu à l'aide des mots.

Si l'on désire sentir immédiatement la supériorité de la connaissance intuitive, comme étant la première et la fondamentale, sur la connaissance abstraite, et constater ainsi combien l'art est plus révélateur que toute science, on n'a qu'à contempler, soit dans la nature, soit par l'intermédiaire de l'art, un beau visage humain plein d'expression. Combien il nous fait pénétrer plus profondément dans l'essence de l'homme,

même de la nature, que tous les mots et toutes les abstractions que ceux-ci indiquent ! Remarquons en passant que ce qu'un rayon de soleil perçant soudainement les nuages est pour un beau paysage, le rire qui s'y épanouit l'est pour un beau visage. Donc, *ridete, puellæ, ridete* ![1]

Ce qui fait cependant qu'une peinture nous amène plus facilement qu'une chose réelle à la conception d'une idée (platonicienne), c'est-à-dire ce qui rapproche plus le tableau de l'idée que ne le fait la réalité, c'est que, en règle générale, l'œuvre d'art est un objet qui a déjà passé par un sujet ; elle est ainsi pour l'esprit ce qu'est pour le corps la nourriture animale, les végétaux déjà assimilés.

Mais, en y regardant de plus près, la cause en est que l'œuvre de l'art plastique ne nous montre pas, comme le fait la réalité, une chose qui n'existe qu'une seule et unique fois, la combinaison de *telle* matière avec *telle* forme, qui constitue précisément le concret, l'individuel ; elle nous montre la forme seule, qui, donnée complètement et de tous les côtés, est l'idée elle-même. Le tableau nous mène donc directement de l'individu à la forme pure. Cette séparation de la forme d'avec la matière la rapproche déjà beaucoup de l'idée. Toute image, tableau ou statue, constitue une séparation semblable. Aussi cette séparation, cette division de la forme d'avec la matière prend-elle le caractère de l'œuvre esthétique, parce que son objet est de nous amener à la connaissance d'une *idée* (platonicienne). Il est donc *essentiel* pour l'œuvre d'art de donner la forme seule, sans la matière, et cela ouvertement et

1. « Riez, jeunes filles, riez! »

nettement. Voilà pourquoi les figures de cire ne produisent pas d'impression esthétique et ne sont pas des œuvres d'art (au sens esthétique) ; cependant, quand elles sont bien faites, elles produisent cent fois plus d'illusion que le meilleur tableau ou la meilleure statue ; en conséquence, si l'imitation illusive du réel était le but de l'art, elles occuperaient le premier rang. Elles semblent donner non la forme pure, mais en outre la matière, et font naître ainsi l'illusion qu'on a devant soi la chose elle-même. Ainsi, à la différence de la véritable œuvre d'art, qui nous mène de ce qui n'existe qu'une seule et unique fois, l'individu, à ce qui existe constamment et en quantités infinies, la forme pure, ou l'idée, la figure de cire nous donne l'individu lui-même, c'est-à-dire ce qui n'existe qu'une *seule* et unique fois, mais sans ce qui prête de la valeur à cette existence passagère : sans la vie. Aussi la figure de cire provoque-t-elle l'effroi, comme un cadavre rigide.

On pourrait penser que la statue seule donne la forme sans la matière, et que la peinture donne la matière, en tant que, par la couleur, elle imite celle-ci et sa composition. Mais ce serait là concevoir la forme au sens purement géométrique, et ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici. Au sens philosophique, en effet, la forme est l'opposé de la matière, et embrasse conséquemment couleur, surface, texture, et, en un mot, toute qualité.

Sans doute, la statue donne seule la pure forme géométrique, en la représentant à l'aide d'une matière manifestement étrangère, le marbre, par lequel elle isole nettement la forme. La peinture, d'autre part, ne présente aucune matière, mais simplement l'apparence

de la forme, au sens philosophique indiqué plus haut, et non au sens géométrique. La peinture, dis-je, ne donne même pas cette forme, mais sa simple apparence, c'est-à-dire son action sur un sens, la vue, et cela sous un seul rapport. Aussi ne produit-elle pas vraiment l'illusion qu'on a devant soi la chose même, c'est-à-dire forme et matière ; la vérité illusive du tableau est toujours subordonnée à certaines conditions de ce mode de représentation. Par exemple, le tableau, par l'inévitable suppression de la parallaxe de nos deux yeux, montre toujours les choses comme les verrait une personne qui n'a qu'un œil. Ainsi, même la peinture donne seulement la forme, puisqu'elle ne représente que l'action de celle-ci, et très bornée, sur l'œil seul.

Les autres raisons pour lesquelles l'œuvre d'art nous élève plus facilement que la réalité à la conception d'une idée (platonicienne), sont exposées dans mon ouvrage principal [1].

La considération précédente a pour corollaire celle-ci, en vertu de laquelle il faut comprendre de nouveau la forme au sens géométrique. Les eaux-fortes et les gravures noires révèlent un goût plus pur et plus élevé que les dessins en couleur et les aquarelles, qui plaisent au contraire davantage aux gens moins cultivés. La raison en est évidemment que les représentations en noir donnent la *forme* seule, en quelque sorte *in abstracto ;* or, la conception de celle-ci, nous le savons, est intellectuelle, c'est-à-dire une chose de l'intelligence intuitive. La couleur, au contraire, est uniquement une perception de l'organe sensoriel, et, de plus, d'un arrangement tout spécial de celui-ci (divisibilité qualitative de

1. Le *Monde comme volonté et comme représentation*, livre III, chap. xxx.

l'activité de la rétine). A ce point de vue, on pourrait comparer les eaux-fortes coloriées aux vers rimés, les noires aux vers simplement métriques[1].

Si les impressions que nous subissons dans notre jeunesse ont tant d'importance; si, à l'aurore de notre vie, toute chose s'offre à nous d'une façon tellement idéale et transfigurée, cela provient de ce qu'alors l'individu nous initie encore à son espèce, toute nouvelle pour nous, et qu'en conséquence chaque individu représente son espèce pour nous. Nous y saisissons donc l'*idée* (platonicienne) de cette espèce, à laquelle la beauté, comme telle, est essentielle.

Le mot allemand *schön* (beau) est incontestablement apparenté au mot anglais *to show* (montrer), et par conséquent est *showy*, visible, *what shows well*, ce qui se montre bien, se comporte bien, bref, ce qui frappe la vue, et ce qui est, par conséquent, l'expression claire des idées (platoniciennes) importantes.

« Pittoresque » (en allemand *malerisch*) signifie au fond la même chose que « beau ». Cette expression est en effet appliquée aux choses qui se présentent de telle façon, qu'elles proclament clairement l'idée de leur espèce. Elle convient pour ce motif à la représentation du peintre Maler, celui-ci tendant vers la mise en relief des idées qui constituent l'objectif dans le beau.

La réunion de la beauté et de la grâce de la forme humaine est la manifestation la plus visible de la volonté à son plus haut degré d'objectivation, et par conséquent la plus haute fonction de l'art plastique. En attendant, comme je l'ai dit[2], chaque chose naturelle est belle :

1. *Ibid.*, livre III, chap. XXXVII.
2. *Ibid.*, livre III, § 41.

par exemple, chaque animal. Si cela ne nous semble pas évident pour quelques animaux, c'est parce que nous ne sommes pas en état de les considérer à un point de vue purement objectif, et de saisir ainsi leur idée ; nous en sommes détournés par quelque inévitable association de pensées, le plus souvent par une ressemblance qui s'impose à nous : par exemple, celle du singe avec l'homme, en conséquence de laquelle nous ne saisissons pas l'idée de cet animal, mais y voyons seulement la caricature de l'être humain. C'est de la même façon que semble agir la ressemblance du crapaud avec la fange et la boue. Ceci ne suffit pas, cependant, à expliquer le dégoût sans bornes, même l'effroi et l'horreur qui s'emparent de certaines personnes à la vue de ces animaux, comme d'autres à celle d'araignées ; cela semble être fondé sur une raison beaucoup plus profonde, à la fois métaphysique et mystérieuse. La circonstance qu'on emploie précisément ces animaux pour les cures sympathiques (et les maléfices), c'est-à-dire à des fins magiques, confirme cette opinion. Ainsi on chasse la fièvre à l'aide d'une araignée enfermée dans une coquille de noix, que le malade porte à son cou jusqu'à ce qu'elle soit morte. Ou, en cas de sérieux danger de mort, on met un crapaud dans l'urine du malade, en un vase soigneusement clos, et, juste au coup de midi, on l'enterre dans la cave de la maison. La longue torture infligée à ces animaux exige néanmoins, en vertu de l'éternelle justice, une expiation. Ceci explique l'idée complémentaire d'après laquelle celui qui s'adonne à la magie, conclut un pacte avec le diable.

La nature inorganique, en tant qu'il ne s'agit pas de

l'eau, produit sur nous, en l'absence de tout élément organique, un effet des plus tristes et même angoissant. On peut citer comme exemples les régions n'offrant que des rochers nus, notamment la longue plaine rocheuse aride qui conduit des environs de Toulon à Marseille. Le désert africain produit en ce genre un effet beaucoup plus pénible encore. La tristesse de l'impression qu'exerce sur nous la nature inorganique provient du fait que la masse inorganique obéit exclusivement à la loi de la pesanteur, dont la direction donne à tout objet sa place. Par contre, l'aspect de la végétation nous charme directement et à un haut degré ; et d'autant plus, cela va de soi, qu'elle est plus riche, plus variée, plus développée, plus abandonnée à elle-même. La première raison en est que, dans la végétation, la loi de la pesanteur apparaît comme supprimée, vu que le monde végétal se dresse dans une direction tout opposée. Le phénomène vital s'y annonce directement comme un ordre de choses nouveau et supérieur. Nous-mêmes en dépendons ; il nous est apparenté, il est l'élément de notre existence ; c'est par lui que s'ouvre notre cœur. C'est donc avant tout par son attitude verticale, que le monde végétal nous charme ; aussi un beau groupe d'arbres gagne-t-il énormément, quand de son centre s'élancent quelques sapins pointus. Au contraire, un arbre étêté ne produit plus d'effet sur nous ; un arbre contourné en produit déjà moins qu'un arbre droit ; les branches pendantes du saule pleureur (en allemand *Trauerweide*, en anglais *weeping willow*), cédant au poids de la pesanteur, ont valu à cet arbre son nom. Quant à l'eau, la tristesse de son essence inorganique est détruite en partie par sa grande mobilité, qui lui donne une apparence de vie, et par ses

jeux constants de lumière ; de plus, elle est la première condition d'existence. Ajoutons que ce qui nous charme tant, dans l'aspect de la nature végétale, c'est son expression de repos, de paix et de satisfaction ; tandis que la nature animale s'offre à nous le plus souvent à l'état d'agitation, de détresse, même de lutte. Voilà pourquoi la première parvient si facilement à nous transporter dans l'état de pure connaissance qui nous délivre de nous-mêmes.

Il est surprenant de voir comment la nature végétale, même la plus banale et la plus insignifiante, se groupe et se déploie aussitôt d'une façon belle et pittoresque, pour peu qu'elle échappe à l'influence du caprice humain. Il en est ainsi de tout bout de terre enlevé à la culture ou non atteint encore par elle, ne portât-il que des chardons, des épines et les plus vulgaires fleurs sauvages. Dans les champs de blé et de légumes, au contraire, le côté esthétique du monde végétal tombe à son minimum.

On a depuis longtemps reconnu que chaque œuvre destinée aux fins humaines, par exemple un ustensile, un bâtiment, doit, pour être belle, avoir une certaine ressemblance avec les œuvres de la nature ; mais on s'est trompé en pensant que cette ressemblance doit être directe et résider dans les formes : ainsi, par exemple, que des colonnes doivent représenter des arbres ou même des figures humaines, que des vases doivent rappeler les coquillages, les limaçons ou les calices des fleurs, et qu'on doit voir apparaître partout des formes végétales ou animales. Cette ressemblance doit, au contraire, être indirecte et non directe, c'est-à-dire résider non dans les formes, mais dans le caractère

des formes, qui peut être le même en dépit de la dissemblance complète de celles-ci. Bâtiments et ustensiles doivent, en conséquence, non pas être imités de la nature, mais créés dans l'esprit de celle-ci. C'est le cas lorsque chaque objet et chaque portion d'objet répondent si directement à leur fin, qu'immédiatement ils la proclament ; et ceci arrive quand ils l'atteignent par la voie la plus courte et la plus simple. Cette adaptation manifeste est le caractère des productions de la nature. La volonté, il est vrai, agit dans ce cas du dedans au dehors et s'est complètement emparée de la matière ; tandis que, dans l'œuvre de l'homme, agissant du dehors, elle atteint son objet et s'exprime par le médium de la perception, et même d'une conception de la fin de la chose, puis par la prédominance d'une matière étrangère, c'est-à-dire exprimant originairement une autre volonté ; néanmoins, le caractère donné de la production de la nature peut subsister. L'architecture antique montre ceci dans l'exacte adaptation de chaque partie ou de chaque membre à sa fin directe, que par cela même elle exprime naïvement, et par l'absence de tout ce qui est dénué de but. Sous ce rapport elle est en opposition directe avec l'architecture gothique, qui doit sa sombre et mystérieuse apparence précisément à ses nombreux enjolivements et accessoires dénués de but, auxquels nous supposons un but inconnu de nous ; ou enfin avec tout style architectural complètement décadent, qui, affectant l'originalité, joue avec les moyens de l'art, dont il ne comprend pas les fins, par toutes sortes de détours inutiles et de frivolités arbitraires. Le même jugement s'applique aux vases antiques, dont la beauté consiste en ce qu'ils expriment si naïvement leur destination et

leur emploi. Il en est de même de tous les ustensiles des anciens. Ils font sentir que si la nature produisait des vases, des amphores, des lampes, des tables, des chaises, des casques, des boucliers, des cuirasses, etc. etc., tout cela ne serait pas autre. Voyez, par contre, les honteux vases de porcelaine richement dorés, avec le costume féminin, etc., du temps présent! Celui-ci, en échangeant le misérable style rococo contre le style antique, a étalé au jour son méprisable esprit et s'est à jamais imprimé une tache sur le front. Car ce n'est pas là une petite chose : c'est tout simplement la marque de l'esprit de notre âge. On en a la confirmation dans notre littérature actuelle, dans la mutilation de la langue allemande par d'ignorants bousilleurs qui, dans leur impudence, la traitent comme les Vandales font les œuvres d'art, et cela impunément.

On a très justement nommé l'origine de l'idée fondamentale d'une œuvre d'art la *conception* de celle-ci ; cette dernière est en effet, comme pour l'origine de l'homme, la procréation, l'essentiel. Et comme celle-ci, elle réclame, bien plus que le temps, l'opportunité et la disposition d'esprit. L'objet d'ailleurs exerce, comme mâle, un acte continuel de procréation sur le sujet femelle. Cet acte, cependant, n'est fécond qu'à des moments particulièrement heureux et avec des sujets favorisés. Quand il en est ainsi, il engendre une nouvelle pensée originale durable. Et comme dans la procréation physique, la fécondité dépend beaucoup plus de la partie féminine que de la partie masculine. Si le sujet se trouve dans une disposition d'esprit réceptive, presque chaque objet tombant alors sous son aperception commencera à lui parler, c'est-à-dire

à créer en lui une pensée vive, pénétrante et originale.

C'est ainsi que parfois la vue d'un objet ou d'un événement insignifiant est devenue le germe d'une œuvre grande et belle. Jacob Bœhme fut jeté, par l'aspect soudain d'un vase en étain, dans un état d'illumination et introduit au sein le plus profond de la nature. Partout, chaque chose revient finalement à sa propre force. Et de même que nul aliment ni nul remède ne peuvent impartir la vigueur vitale ou la remplacer, nul livre ni nulle étude ne peuvent suppléer à l'originalité de l'esprit.

Un improvisateur est un homme qui *omnibus horis sapit*[1], en ce qu'il porte avec lui un magasin complet et bien assorti de lieux communs de tout genre, qui répondent promptement à tous les besoins, selon le cas et la circonstance, et qui débite *ducentos versus, stans pede in uno*[2].

Un homme qui entreprend de vivre de la faveur des Muses — j'entends de ses dons poétiques — m'apparaît jusqu'à un certain point comme une fille qui vit de ses charmes. Tous deux profanent, en vue d'un vil gain, ce qui devrait être la libre manifestation de leur âme. Tous deux souffrent d'épuisement, et tous deux finiront en général d'une manière honteuse. Ne dégradez donc pas votre Muse au rang d'une catin ; prenez au contraire comme devise cette strophe du poète :

> Je chante comme chante l'oiseau
> Qui demeure sur les branches.

1. « Qui est intéressant à toute heure. »
2. « Deux cents vers, debout sur un seul pied. »

La chanson qui sort de son gosier
Lui est une récompense suffisante[1]

Les dons poétiques, en effet, appartiennent aux jours fériés, non aux jours ouvrables de la vie. Même s'ils devaient se sentir un peu opprimés et gênés par une occupation à laquelle le poète est astreint en même temps, ils peuvent néanmoins prospérer à côté d'elle; car le poète n'a pas besoin, comme c'est le cas du philosophe, d'acquérir beaucoup de connaissances et de savoir; au contraire, cette occupation aura pour effet de condenser ses dons, tandis que l'excès de loisir et le métier *ex professo* les disperseraient. Il ne sied pas très bien au philosophe, au contraire, pour le motif allégué, d'avoir une autre occupation. Il y a de grands inconvénients, bien connus, à enseigner la sagesse pour de l'argent, et c'est ce qui, aux yeux des anciens, distinguait le sophiste du philosophe. Aussi Salomon a-t-il eu raison de dire : « La sagesse est utile avec un héritage, et aide à jouir du soleil. » (*Ecclésiaste*, chap. VII, § 12).

Si nous avons des *classiques* de l'antiquité, c'est-à-dire des esprits dont les écrits traversent les siècles avec l'éclat toujours brillant de la jeunesse, cela provient en grande partie de ce que, chez les anciens, la composition d'un livre n'était pas une occupation mercenaire. Cela seulement explique qu'à côté de leurs bons ouvrages ces classiques n'en ont pas laissés de mauvais, parce qu'ils n'ont pas, comme l'ont fait

1. Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet.
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

GŒTHE, Ballades : *Le Chanteur*.

même les meilleurs des modernes, quand leur esprit s'était évaporé, porté le flegme de celui-ci au marché, pour en tirer de l'argent.

La musique est le véritable langage universel, que l'on comprend partout. Aussi est-elle parlée, avec beaucoup de sérieux et de zèle, dans tous les pays et à travers tous les siècles, et une mélodie significative et suggestive fait-elle bien vite son chemin autour du globe terrestre. Une mélodie pauvre de sens et qui ne dit rien, au contraire, se tait et meurt bien vite. Cela prouve que le contenu d'une mélodie est très compréhensible.

Elle parle cependant non de choses, mais simplement de bonheur et de malheur, les seules réalités pour la *volonté*. Voilà pourquoi elle parle tant au cœur, tandis qu'elle n'a rien à dire *directement* à la tête : et c'est un abus de lui demander ceci, comme c'est le cas dans toute musique descriptive, que, pour cette raison, il faut rejeter une fois pour toutes. Si Haydn et Beethoven eux-mêmes ont commis cette erreur, Mozart et Rossini l'ont, à ma connaissance, toujours évitée. L'expression des passions est en effet un point, et la peinture des choses en est un autre.

La grammaire de ce langage universel a été réglée aussi de la façon la plus précise, quoique la base n'en ait été posée que depuis Rameau. Par contre, déchiffrer le lexique, je veux dire la signification incontestable du contenu de celle-là, rendre saisissable à la raison, ne fût-ce qu'en général, ce que dit la musique, dans la mélodie et dans l'harmonie, et de quoi elle parle, c'est ce qu'on n'a jamais tenté sérieusement avant moi : chose qui prouve, comme tant d'autres, combien peu

les hommes sont enclins à réfléchir et à penser, avec quelle légèreté ils traversent la vie. Leur idée ne tend partout qu'à jouir, et encore avec la plus petite dépense possible de pensée. C'est leur nature qui le veut ainsi Voilà pourquoi ils apparaissent si comiques, quand ils s'imaginent devoir jouer au philosophe. Cela se voit par nos professeurs de philosophie, par leurs œuvres excellentes et par la sincérité de leur zèle pour leur science et pour la vérité.

En termes généraux et en même temps populaires, on peut risquer cette affirmation : la musique est la mélodie dont le monde est le texte. Mais cette affirmation ne reçoit son véritable sens qu'à l'aide de mon exposé de la musique.

Le rapport de l'art musical avec les extériorités spécifiques qui lui sont imposées, texte, action, marche, danse, solennité religieuse ou mondaine, etc., est analogue au rapport de l'architecture comme art, dirigé vers des fins purement esthétiques, avec les constructions réelles qu'elle doit élever, et aux fins utilitaires desquelles elle doit chercher à adapter les siennes. Elle le fait en se conformant aux conditions que celles-ci lui imposent, et produit un temple, un palais, un arsenal, un théâtre, etc., de telle sorte que cette construction est à la fois belle en elle-même et appropriée à sa fin, que proclame son caractère esthétique. La musique est à l'égard du texte, ou des autres réalités qui lui sont imposées, dans une sujétion analogue, quoique moins tyrannique. Elle doit avant tout s'adapter à celui-là, bien qu'elle n'ait nullement besoin de lui, et que sans lui elle se meut même beaucoup plus librement. Mais elle ne doit pas seulement accommoder

chaque note à la longueur des mots et à la signification du texte ; elle doit entrer partout en une certaine homogénéité avec lui et porter le caractère des fins qui lui sont arbitrairement imposées, par conséquent être musique d'église, d'opéra, militaire, de danse, etc. Mais tout ceci est aussi étranger à son essence que les fins humaines utilitaires le sont à l'architecture esthétique ; toutes deux doivent donc se subordonner aux fins qui leur sont étrangères. Ceci est presque toujours inévitable en architecture, mais non en musique. Cette dernière se meut librement dans le concerto, dans la sonate, et avant tout dans la symphonie, qui est sa plus belle arène, celle sur laquelle elle célèbre ses saturnales.

La fausse route dans laquelle notre musique est engagée est analogue à celle où se perdait l'architecture romaine sous les derniers empereurs, quand la surcharge des ornements cachait en partie et allait même jusqu'à dénaturer les proportions simples et essentielles. Ladite musique fait beaucoup de bruit, renferme beaucoup d'instruments, beaucoup d'art, mais peu d'idées claires, profondes et saisissantes. Bref, on retrouve dans les compositions vides, insignifiantes et sans mélodie de nos jours, le même goût qui accepte, dans les livres, le style obscur, vacillant, nébuleux, énigmatique, voire même dépourvu de sens, dont l'origine est imputable à la misérable école hégélienne et à son charlatanisme. Dans les compositions d'aujourd'hui, on tient plus compte de l'harmonie que de la mélodie. Je suis pourtant de l'avis opposé, et je regarde la mélodie comme le noyau de la musique : l'harmonie est à celle-ci ce que la sauce est au rôti.

Le grand opéra n'est pas en réalité une création du pur sens artistique ; il dérive plutôt de la notion un peu barbare de l'accroissement du plaisir esthétique grâce à l'entassement des moyens, à la simultanéité d'impressions toutes différentes, et au renforcement de l'effet par la multiplication de la masse et des forces agissantes. La musique, au contraire, comme le plus puissant de tous les arts, est capable à elle seule de remplir complètement l'esprit qui y est accessible. Ses plus hautes productions, pour être dûment comprises et goûtées, exigent l'attention complète et sans partage ; il faut se donner à elles et se plonger en elles, si l'on veut saisir à fond son langage d'une intimité presque incroyable. Au lieu de cela, au cours de cette musique d'opéra si compliquée, l'œil exerce en même temps une pression sur l'esprit, par suite du spectacle le plus fastueux, des tableaux les plus fantastiques, des jeux de lumières et de couleurs les plus vifs ; et l'esprit est occupé, de plus, par l'affabulation de la pièce. Tout ceci le détourne, le distrait, l'assourdit, et le rend des moins accessible au langage sacré, mystérieux, intime des sons. Ces choses-là sont donc l'opposé direct des fins qu'on se propose. Ajoutons-y les ballets, un spectacle qui vise bien plus souvent la lubricité que le plaisir esthétique, et qui de plus, par ses ressources bornées et par la monotonie qui en résulte, devient bien vite très ennuyeux et contribue à épuiser la patience. C'est surtout le cas quand la même mélodie de danse inférieure et pénible se répète parfois durant plusieurs quarts d'heure. Alors le sens musical se fatigue et s'émousse, et n'est plus du tout accessible aux impressions musicales sérieuses et élevées qui suivront.

Quoique un esprit purement musical ne le réclame pas, et que le pur langage des sons se suffise à lui-même, il serait possible d'associer et de subordonner à celui-ci des paroles, et même une action visible, afin que notre intellect perceptif et réflectif, qui ne reste pas volontiers oisif, trouve ainsi une occupation facile et conforme. Par ce moyen, même, l'attention est plus solidement fixée sur la musique, et la suit mieux. Une image perceptive est en effet au langage universel des sons, jailli spontanément du cœur, ce que le schéma ou l'exemple est à un concept universel. Ces choses-là accroîtront l'impression de la musique. Mais il conviendrait de se tenir à cet égard dans les bornes de la plus grande simplicité, ou l'on irait droit contre le but principal de cet art.

L'excessif entassement de parties vocales et instrumentales dans l'opéra agit, à la vérité, d'une façon musicale; mais le rehaussement de l'effet, du simple quatuor jusqu'aux orchestres à mille voix, n'est nullement en proportion avec l'accroissement des moyens. Car l'accord ne peut avoir plus de trois notes, quatre dans un seul cas, et l'esprit ne peut jamais en saisir un plus grand nombre à la fois, quel que soit le nombre de voix aux octaves les plus différents qui les émette ensemble. Tout ceci explique comment une belle musique seulement à quatre voix peut nous émouvoir parfois plus profondément que tout *l'opera seria* dont elle nous donne la quintessence; c'est ainsi qu'un dessin nous frappe parfois davantage qu'un tableau à l'huile. Ce qui, cependant, s'oppose surtout à l'effet du quatuor, c'est que l'extension de l'harmonie, c'est-à-dire l'espace de deux octaves ou d'un plus grand nombre entre la basse et la dernière des trois voix supérieures

lui fait défaut, tandis que cette extension, depuis les profondeurs de la contrebasse, est toujours au service de l'orchestre ; et l'effet de celui-ci, pour cette raison, est même incroyablement accru quand un orgue puissant atteignant, le point le plus bas d'audibilité, y joue constamment la basse fondamentale, comme c'est le cas dans l'église catholique de Dresde. C'est seulement ainsi que l'harmonie produit tout son effet. En résumé, la simplicité, qui est habituellement attachée à la vérité, est une loi essentielle de tout art, de toute beauté, de toute représentation intellectuelle. Il est tout au moins toujours dangereux de s'écarter d'elle.

En réalité, donc, on pourrait qualifier l'opéra d'invention antimusicale à l'usage des esprits antimusicaux, auxquels la musique doit être imposée par un intermédiaire qui lui est étranger, comme, par exemple, une fade histoire d'amour avec ses délayages poétiques saugrenus ; car une poésie condensée, parlant à la pensée et à l'esprit, un texte d'opéra ne la supporte pas ; la composition, en effet, ne peut y atteindre. Mais prétendre faire de la musique l'esclave soumise d'une méchante poésie, c'est là une erreur dans laquelle Gluck surtout est tombé ; aussi sa musique d'opéra, si l'on en excepte les ouvertures, est-elle insupportable sans les paroles. On peut aller jusqu'à dire que l'opéra est devenu le fléau de la musique. Non seulement, en effet, cette dernière doit se plier et s'assujettir à la marche et aux incidents irréguliers d'une fable dépourvue de goût ; non seulement l'esprit est détourné de la musique et distrait par la magnificence puérile et barbare des décors et des costumes, par les voltiges des danseurs et par les jupes courtes des danseuses ; mais, de plus, le chant lui-même trouble souvent l'harmonie, en ce

que la voix humaine, qui, au sens musical, est un instrument comme tout autre, ne veut pas se coordonner et s'ajuster aux autres voix, mais prétend dominer absolument. Quand il s'agit de soprano ou d'alto, la chose va très bien ; en ce cas, la mélodie s'adapte à ces voix par essence et par nature. Mais, dans les solos de basse et de ténor, la mélodie déterminante appartient le plus souvent aux instruments élevés ; le chant se comporte alors comme une voix indiscrète, harmonique seulement en elle-même, qui veut étouffer la mélodie. Ou bien l'accompagnement est transporté en contre-point au registre supérieur, tout à fait contrairement à la nature de la musique, pour attribuer la mélodie au ténor ou à la basse ; l'oreille n'en suit pas moins constamment les plus hautes notes, c'est-à-dire l'accompagnement. Je suis réellement d'avis que les solos avec accompagnement d'orchestre conviennent seulement à l'alto ou au soprano ; les voix d'hommes ne devraient donc être employées qu'en duos avec ceux-là, ou dans les morceaux à plusieurs voix, à moins qu'elles ne chantent sans aucun accompagnement, ou simplement avec celui d'une basse. La mélodie est le privilège naturel des voix les plus élevées, et doit rester telle. Aussi quand, dans un opéra, un air de soprano suit un air forcé et artificiel de baryton ou de basse, nous sommes heureux de constater aussitôt sa conformité avec la nature et l'art. Si de grands maîtres, comme Mozart et Rossini, ont su atténuer ce fâcheux état de choses et même en triompher, cela ne le supprime pas.

La messe en musique procure une jouissance beaucoup plus pure que l'opéra, parce que les paroles n'en sont pas d'ordinaire perçues, ou sont réduites, par la

répétition sans fin des Alleluia, Gloria, Eleison, Amen, etc., à un pur solfège dans lequel la musique, retenant seulement le caractère ecclésiastique général, se meut librement et ne se trouve pas influencée sur son propre terrain, comme dans le chant d'opéra, par de misérables incidents de toute sorte. Pour cette raison, elle peut développer ici librement toutes ses forces, d'autant qu'elle n'a pas le triste caractère puritain ou méthodiste de la musique d'église protestante, qui rampe toujours sur le sol, comme la morale protestante, mais qu'elle s'élance en toute liberté avec de grands coups d'aile, comme un séraphin. La messe et la symphonie seules donnent une jouissance musicale complète et sans mélange; tandis que, dans l'opéra, la musique se torture elle-même misérablement avec le drame creux et sa pseudo-poésie, et cherche à s'accommoder le moins mal possible du fardeau étranger qu'on lui a imposé. Le mépris moqueur avec lequel le grand Rossini a parfois traité son texte n'est peut-être pas des plus louables, mais est très musical. Quoi qu'il en soit, le grand opéra, qui, par sa durée de trois heures, émousse de plus en plus notre sens musical, tandis qu'en même temps la marche de tortue d'une action d'ordinaire très fade met notre patience à une rude épreuve, le grand opéra est, de sa nature, essentiellement ennuyeux. Ce défaut ne peut être évité que par la supériorité incomparable de l'exécution. Aussi, en cet ordre d'idées, les chefs-d'œuvre seuls sont-ils acceptables, et tout ce qui est médiocre doit-il être rejeté. On devrait tâcher également de concentrer et de contracter en quelque sorte davantage l'opéra, pour le limiter autant que possible à un acte et à la durée d'une heure. Dans la pleine conscience de ce que j'allègue

ici, on avait recouru à Rome, à l'époque où je m'y trouvais, au Théâtre della Valle, au mauvais expédient consistant à faire suivre chaque acte d'opéra d'un acte de comédie. La plus longue durée d'un opéra devrait être de deux heures, et celle d'un drame de trois heures. C'est que l'attention et l'effort d'esprit exigés par celui-ci durent plus longtemps, en ce qu'ils s'imposent beaucoup moins à nous que l'intarissable musique qui, à la fin, devient une torture nerveuse. Pour les raisons énumérées ci-dessus, le dernier acte d'un opéra est, en règle générale, un martyre pour les auditeurs, et un plus grand encore pour les chanteurs et les musiciens. Il semble, à ce moment, qu'on ait devant soi une nombreuse assemblée réunie en vue d'une pénitence poursuivie avec obstination jusqu'au bout, et au terme de laquelle chacun aspire depuis longtemps en soupirant, sauf les déserteurs.

L'ouverture doit nous préparer à l'opéra, en annonçant le caractère de la musique aussi bien que le cours de l'action. Ceci, toutefois, ne doit pas se faire trop explicitement et trop clairement, mais, au contraire, d'une façon un peu vague, comme nous prévoyons, en songe, les événements à venir.

Un vaudeville est comparable à un homme qui parade en habits achetés au hasard chez les brocanteurs. Chaque pièce a déjà été portée par un autre, pour lequel elle avait été faite et auquel elle seyait; on voit très bien que ces pièces ne forment pas un ensemble. Un vaudeville est analogue aussi à une jaquette d'Arlequin faite de haillons détachés de l'habit d'honnêtes gens et cousus ensemble. C'est une vraie honte musicale qui devrait être défendue par la police.

Il vaut la peine de remarquer qu'en musique la valeur de la composition dépasse celle de l'exécution, tandis que dans la tragédie c'est exactement le contraire. Ainsi une excellente composition, représentée d'une façon très médiocre, mais suffisamment claire et correcte, donne beaucoup plus de plaisir qu'une mauvaise composition représentée d'une façon excellente. Par contre, une mauvaise pièce de théâtre, jouée par des acteurs remarquables, produit plus d'effet que la meilleure pièce jouée par des bousilleurs.

La fonction d'un comédien est de représenter la nature humaine sous ses faces les plus diverses, en mille caractères tout à fait différents, tous basés, néanmoins, sur le fond commun de *son* individualité donnée une fois pour toutes et qui ne disparaîtra jamais entièrement. A ce compte, il doit être lui-même un spécimen distingué et tout à fait complet de la nature humaine, en tout cas nullement le spécimen défectueux ou dégénéré qui semble, pour employer l'expression d'Hamlet, « n'avoir pas été créé par la nature elle-même, mais par quelques-uns de ses manœuvres ». Quoi qu'il en soit, un acteur représentera d'autant mieux un caractère, que celui-ci se rapproche davantage de sa propre individualité, et, avec plus de perfection que tout autre, celui qui est en rapport avec celle-ci ; aussi le plus méchant acteur a-t-il toujours un rôle qu'il joue à merveille, car il y apparaît comme un visage vivant parmi des masques.

Pour être un bon acteur, il faut trois conditions : 1° avoir le don de pouvoir retourner son dedans au dehors ; 2° posséder assez d'imagination pour concevoir si vivement des circonstances et des événements fictifs, qu'ils émeuvent l'âme ; 3° être pourvu d'intelligence,

d'expérience et d'instruction à un degré qui vous rend capable de comprendre comme il convient les caractères et les faits humains.

La « lutte de l'homme contre le destin », que nos fades, creux, boursouflés et dégoûtamment douceâtres esthéticiens modernes proclament à l'unanimité, depuis un demi-siècle, comme le thème universel de la tragédie, a pour prémisse la liberté de la volonté, cette marotte de tous les ignorants, et aussi l'impératif catégorique, dont les fins morales, ou commandements, doivent être accomplis en dépit du destin : chose dans laquelle lesdits Messieurs trouvent leur édification. Ce prétendu thème de la tragédie est une idée ridicule, par cela seul que ce serait la lutte avec un adversaire invisible, contre lequel, par conséquent, chaque coup serait porté dans le vide, et dans les bras duquel on tomberait en tentant de l'éviter, comme ce fut le cas de Laïus et d'Œdipe. Le destin, en outre, est tout-puissant, et combattre contre lui serait la plus sotte des audaces : ce qui a fait dire très justement à Byron :

> To strive, too, with our fate were such a strife
> As if the corn-sheaf should oppose the sickle[1]:

Shakespeare comprend de même la chose :

> Fate, show thy force ; ourselves we do not owe ;
> What is decreed must be, and be this so ![2]

Chez les anciens, la conception du destin est celle

1. « Lutter contre notre destinée serait une lutte
Semblable à celle de la gerbe de blé contre la faucille. »
Don Juan, chant V, strophe 17.

2. « Destin, montre ta puissance. Nous ne disposons pas de nous-mêmes. Ce qui est décrété doit être. Eh bien, que cela soit ! »
La douzième nuit, acte I, derniers vers.

d'une nécessité cachée dans l'ensemble des choses, qui, sans aucune considération pour nos désirs et nos prières, pour nos fautes ou nos mérites, conduit les affaires humaines et entraîne par son lien secret même les choses en apparence indépendantes les unes des autres, pour les mener où elle veut; de sorte que leur apparente coïncidence fortuite est, au sens élevé, nécessaire. Or, comme en vertu de cette nécessité tout est prédéterminé (*fatum*), la prescience des choses est possible aussi par les oracles, les voyants, les songes, etc.

La Providence est le destin christianisé, en d'autres termes le destin transformé en l'intention d'un dieu dirigée vers le bien du monde.

Je considère comme but esthétique du chœur dans la tragédie : 1° qu'à côté de l'opinion que les personnages principaux troublés par la tempête des passions ont des choses, celle de la réflexion calme et désintéressée élève aussi la voix; et, 2° que la morale essentielle de la pièce, étalée successivement *in concreto* à travers l'action, soit en même temps exprimée par delà cette action *in abstracto*, et conséquemment d'une façon brève. En agissant de cette manière, le chœur ressemble à la basse en musique, qui nous permet de percevoir, comme accompagnement perpétuel, la note fondamentale de chaque accord de progression.

De même que les stratifications du sol nous montrent dans leurs couches, qui conservent pendant des siècles innombrables la trace d'une courte existence, les formes vitales d'un monde primitif disparu, les anciens nous ont laissé dans leurs comédies une image fidèle et durable de leur vie joyeuse et de leur activité, une

image si nette et si exacte, qu'ils semblent avoir voulu léguer au moins à la postérité la plus reculée une peinture durable de la belle et noble existence dont ils déploraient la rapidité. Quand nous remplissons de nouveau de chair et d'os, en représentant sur la scène Plaute et Térence, ces enveloppes et ces formes qu'ils nous ont transmises, cette vie animée d'un passé si lointain se ranime, fraîche et gaie, sous nos yeux, de même que les antiques pavés en mosaïque, lavés, reprennent l'éclat de leurs vieilles couleurs.

La seule comédie allemande véritable, procédant de la nature et de l'esprit de la nation, et qui la représente, ce sont, à l'exception de la pièce isolée de *Minna von Barnhelm*[1], les drames d'Iffland[2]. Les caractères de ces

1. La meilleure pièce de Lessing, publiée en 1763. Les critiques la considèrent comme la première comédie vraiment allemande, qui s'est inspirée avant tout de la vie et des mœurs de la nation ; tout y est naturel et pris sur le fait, et l'esprit guerrier qui animait l'armée de Frédéric II vers cette époque y est retracé de la manière la plus attachante. Comme l'a dit Gœthe, *Minna von Barnhelm* fut la première œuvre importante empruntée à des événements contemporains, la création la plus vraie de la guerre de Sept ans. Depuis près d'un siècle et demi que la pièce se joue sur tous les théâtres de l'Allemagne, elle est toujours reçue avec une sorte d'enthousiasme.

(*Le trad.*)

2. Né à Hanovre, en 1759, Auguste-Wilhelm Iffland sentit de bonne heure s'éveiller en lui le goût du théâtre, tout en se préparant à embrasser la carrière ecclésiastique. Il donna finalement la préférence à la « chaire laïque », comme il nommait la scène dramatique, sur la chaire sacrée, et s'engagea, à vingt ans, au théâtre de Mannheim. Il écrivit en même temps sa première pièce, qui devait être suivie d'une soixantaine d'autres, toutes, ou à peu près, des drames bourgeois attendrissants et à l'action un peu monotone et banale, dont le meilleur a pour titre les *Chasseurs*, « tableau de mœurs champêtres ». En 1796, le roi Frédéric-Guillaume III le nomma directeur du grand théâtre de Berlin. Iffland reste un auteur dramatique estimable, et il fut un comédien de premier ordre. Il fut l'ami de Gœthe et plus encore

pièces sont, comme ceux mêmes de la nation qu'elles dépeignent si fidèlement, plus moraux qu'intellectuels ; tandis qu'on peut dire le contraire des comédies françaises et anglaises. Les Allemands sont si rarement originaux, qu'il ne faudrait pas, quand ils démentent une fois par hasard ce jugement, tomber aussitôt sur eux, comme l'ont fait Schiller et les Schlegel, qui ont été injustes envers Iffland et sont même allés trop loin contre Kotzebue. De même, aujourd'hui, on se montre injuste à l'égard de Raupach [1], tandis qu'on garde ses applaudissements pour les bouffonneries de misérables bousilleurs.

Le drame en général, le miroir le plus complet de l'existence humaine, offre une triple gradation dans sa manière de la saisir, et conséquemment d'exposer ses desseins et ses prétentions. Au premier degré, le plus fréquent, il ne se préoccupe que de l'intéressant. Les personnages obtiennent notre sympathie, en poursuivant leurs propres fins, analogues aux nôtres ; l'action procède au moyen de l'intrigue, des caractères et du hasard ; l'esprit et la plaisanterie assaisonnent le tout. Au second degré, le drame devient sentimental. La pitié pour les héros, et indirectement pour nous-même, est excitée ; l'action devient pathétique ; mais, au dénouement, elle redevient calme et satisfaisante. Au degré le plus haut et le plus difficile, on vise le *tragique*. On met sous nos yeux les cruelles

de Schiller, au succès duquel il se consacra avec un dévouement infatigable. Il mourut le 22 septembre 1814.

(*Le trad.*)

1. Fécond dramaturge déjà cité par Schopenhauer dans *Ecrivains et style*, p. 136.

(*Le trad.*)

souffrances, la misère de l'existence, et la vanité de tout effort humain est ici le résultat final. Nous sommes profondément émus, et le dégoût de la volonté de vivre est provoqué en nous soit directement, soit comme note harmonique accompagnatrice.

Quant au drame à tendance politique coquettant avec les caprices momentanés de l'aimable populace, ce produit favori de nos littérateurs du jour, je n'en parle naturellement pas. De pareilles pièces sont, dès l'année suivante, souvent aussi mortes que de vieux almanachs. Mais cela ne trouble pas le littérateur; l'appel à *sa* Muse ne renferme en effet qu'une prière : « Donne-nous notre pain quotidien ! »

Tout commencement est difficile, dit-on. En matière de théâtre, c'est cependant le contraire : toute fin est difficile. Ceci est confirmé par les drames innombrables dont la première moitié marche assez bien, mais qui ensuite se gâtent, s'arrêtent, hésitent, spécialement dans le maudit quatrième acte, puis finalement se perdent dans un dénouement ou forcé, ou non satisfaisant, ou prévu depuis longtemps par chaque spectateur, parfois même révoltant, comme celui d'*Emilia Galotti*[1], et qui provoque une véritable irritation. Cette difficulté du dénouement provient, d'une part, de ce qu'il est toujours plus facile de brouiller les choses que

1. Pièce de Lessing, publiée en 1772, quoique écrite plus de dix ans auparavant, et qui eut un retentissement prodigieux en Allemagne. L'héroïne est une « Virginie bourgeoise » immolée, comme celle de Rome, par un père à qui la vertu de sa fille est plus chère que sa vie. L'intrigue de cette pièce est très dramatique et pleine d'intérêt, mais le fond y fait souvent défaut, et l'auteur a dû recourir à des artifices pour rendre le dénouement vraisemblable jusqu'à un certain point.

(*Le trad.*)

de les débrouiller ; d'autre part, qu'au début nous laissons « carte blanche »[1] au poète, tandis qu'à la fin nous formulons certaines exigences. Une entre autres, c'est que le dénouement soit ou complètement heureux, ou complètement tragique, tandis que les choses humaines ne prennent pas aisément une tournure si décisive. Ensuite ce dénouement doit se produire naturellement et logiquement, sans recherche, et aussi sans être prévu par qui que ce soit. Il en est de même de l'épopée et du roman. La nature plus compacte du drame rend seulement la chose plus apparente, en augmentant la difficulté.

Le *e nihilo nihil fit*[2] s'applique aussi aux beaux-arts. Les bons peintres font poser pour leurs tableaux historiques des hommes véritables et prennent pour leurs têtes des visages réels tirés de la vie, qu'ils idéalisent ensuite sous le rapport de la beauté ou du caractère. Les bons romanciers, je le crois, font de même. Ils basent les personnages de leurs fictions sur des êtres humains réels de leur connaissance, qui leur servent de schémas qu'ils idéalisent et complètent conformément à leurs vues.

Un roman sera en conséquence d'un ordre d'autant plus élevé et plus noble, qu'il dépeint plus la vie *intérieure* que la vie *extérieure*. C'est là le signe caractéristique de toutes les gradations du roman, depuis *Tristram Shandy* jusqu'à l'histoire la plus grossière et la plus remplie en événements d'un chevalier ou d'un brigand. *Tristram Shandy,* à la vérité, n'a pour ainsi dire pas d'action ; mais combien celle de la *Nou-*

1. En français dans le texte.
2. « Rien ne se fait de rien. »

velle Héloïse et de *Wilhelm Meister* est restreinte ! *Don Quichotte* lui-même en a relativement peu, et cette action, très insignifiante, tend particulièrement à la plaisanterie. Et ces quatre romans sont la couronne du genre. Si l'on considère maintenant les merveilleux romans de Jean-Paul, on voit combien de vie intérieure se déroule sur la base la plus étroite de vie extérieure. Même les romans de Walter Scott ont un excédent considérable de vie intérieure sur l'extérieure ; et celle-ci, il faut l'ajouter, n'apparaît jamais qu'en vue d'amener celle-là. Dans les mauvais romans, au contraire, elle existe pour elle-même. L'art consiste à mettre dans le plus fort relief la vie intérieure au moyen du plus petit déploiement possible de vie extérieure ; car la vie intérieure est proprement l'objet de notre intérêt. La tâche du romancier consiste non à raconter de grands événements, mais à rendre intéressants les petits.

Je confesse sincèrement que le haut renom de la *Divine Comédie* me semble exagéré. L'excessive absurdité de la conception fondamentale est évidemment une des fortes raisons de mon jugement. Le côté le plus répulsif de la mythologie chrétienne n'est-il pas en effet, dès le début de l'*Enfer*, mis crûment devant nos yeux ? Ensuite, l'obscurité du style et des allusions joue son rôle :

> Omnia enim stolidi magis admirantur amantque,
> Inversis quæ sub verbis latitantia cernunt[1].

D'autre part, la brièveté et l'énergie souvent laco-

1. « Car les imbéciles admirent et aiment davantage tout ce qu'ils voient caché sous des expressions figurées. »

niques de l'expression, et, plus encore, l'incomparable force d'imagination de Dante, sont au plus haut degré admirables. Grâce à celle-ci, il imprime à la description des choses impossibles une vérité réaliste apparentée à celle du rêve ; car ne pouvant avoir eu aucune expérience de ces choses, il semble que, pour avoir pu les peindre en traits si vivants et si exacts, il a dû les voir en songe. D'un autre côté, que devons-nous dire quand, à la fin du XI[e] chant de l'*Enfer*, Virgile décrit l'apparition du jour et le coucher des étoiles, en oubliant qu'il est en enfer, sous la terre, et que c'est seulement après avoir visité ce lieu, qu'il en sortira pour revoir les étoiles (*quindi uscire, a riveder le stelle*)? On retrouve la même faute à la fin du XX[e] chant. Devons-nous supposer que Virgile porte une montre, et sait en conséquence ce qui se passe à tel moment donné dans les cieux? Ceci me semble un *lapsus* beaucoup plus sérieux que celui concernant l'âne de Sancho Pansa qu'a commis Cervantès.

Le titre de l'œuvre de Dante est très original et frappant, et ne permet guère de douter qu'il soit ironique. Une comédie! En vérité, le monde serait cela, une comédie pour un Dieu dont l'insatiable désir de vengeance et la cruauté étudiée se repaîtraient, au dernier acte, de la torture sans fin et sans but des êtres qu'il a inutilement appelés à l'existence, parce qu'ils n'ont pas tourné selon ses vues et que, dans leur courte vie, ils ont agi ou cru autrement qu'il ne lui plaisait. Mis en regard de sa cruauté inouïe, tous les crimes d'ailleurs châtiés si durement dans l'*Enfer* ne vaudraient pas qu'on en parlât; lui-même serait infiniment pire que tous les diables que nous y rencontrons, car ceux-ci n'agissent que sur son ordre et en vertu de son pouvoir.

Aussi Père Zeus déclinera-t-il l'honneur d'être identifié sans plus de cérémonie avec lui, comme cela arrive d'une façon étrange en quelques endroits (par exemple, XIV[e] chant, vers 70; XIII[e] chant, vers 31); dans le *Purgatoire* même (VI[e] chant, vers 118), cela est poussé jusqu'au ridicule : *O sommo Giove, che fosti in terra per noi crocifisso!* Que dirait de cela Zeus? ὦ πόπον[1]!

Ce qui produit aussi un effet extrêmement répulsif, c'est le caractère russo-slave de la soumission de Virgile, de Dante et d'un chacun à ses commandements, et l'obéissance tremblante avec laquelle ses ukases sont partout reçus. Cet esprit slave est en outre porté si loin par Dante lui-même dans sa propre personne (XXXIII[e] chant, vers 109-150), que celui-ci manque complètement à l'honneur et à sa conscience dans un cas qu'il raconte en s'en glorifiant. Honneur et conscience, du reste, ne comptent plus pour lui, dès qu'ils se trouvent en opposition avec les cruels décrets de Domeneddio. De là sa promesse, nette et solennelle, en vue d'obtenir une confession, de verser une petite goutte de soulagement dans une de ces tortures imaginées et cruellement exercées par celui-là. Après que le torturé a rempli la condition stipulée par Dante, le poète, ouvertement et cyniquement, rompt sa parole *in majorem Dei gloriam*. Il agit ainsi, parce qu'il considère que le moindre adoucissement de la peine imposée par Dieu, même consistant simplement, comme ici, à essuyer une larme figée, quoique cela ne lui fût pas expressément défendu, est une chose interdite ; il omet donc de le faire, quoiqu'il l'ait promis et juré solennellement l'ins-

1. « Grands dieux ! »

tant d'avant[1]. Il se peut que ce soient là les habitudes du ciel et qu'elles y soient glorifiées : je l'ignore. Mais celui qui, sur terre, agit ainsi, est un coquin.

On voit ici, soit dit en passant, combien est défectueuse une morale qui n'a pas d'autre base que la volonté de Dieu, puisque, aussi rapidement que la transformation des pôles d'un électro-aimant, le mal peut devenir le bien, et le bien le mal. Tout l'*Enfer* de Dante est, à vrai dire, une apothéose de la cruauté, et, dans l'avant-dernier chant, le manque d'honneur et de conscience est encore célébré.

> Ce qui est vrai en tous lieux,
> Je le dis sans rien craindre[2].

Au reste, la chose serait, pour les créatures, une *Divine Tragédie*, et sans fin. Bien que le prologue de celle-ci puisse être çà et là plaisant, il est d'une brièveté imperceptible, comparé à la durée infinie de la partie tragique. On ne peut s'empêcher de penser que, chez Dante lui-même, se cache une secrète satire du bel ordre du monde que nous voyons ; autrement, il faudrait être

1. Voici quelques-uns des vers de cet épisode :

> Ed un' de' tristi della fredda crosta
> Gridò a noi : O anime crudeli
> Tanto, che data v'è l'ultima posta,
>
> Levatemi dal viso i duri veli,
> Si ch' io sfoghi il dolor che' l cor m'impregna,
> Un poco, pria che' l pianto si raggeli.
>
> Perch' io a lui : Se vuoi ch' io ti sovvegna,
> Dimmi chi se' ; e s' io non ti disbrigo,
> Al fondo della ghiaccia ir mi convegna...
>
> Ma distendi oramai in qua la mano ;
> Aprimi gli occhi. — Ed io non gliele apersi,
> E cortesia fu lui esser villano.
>
> (*Le trad.*)

2. « Was eben wahr ist allerorten.
Das sag' ich mit ungescheuten Worten »

GŒTHE.

pourvu d'un goût tout particulier, pour prendre plaisir à peindre des absurdités révoltantes et de perpétuelles scènes de bourreau.

Pour moi, mon bien-aimé Pétrarque dépasse tous les autres poètes italiens. Nul poète au monde ne l'a surpassé en profondeur et en intensité de sentiment, et la façon directe dont il exprime celui-ci va droit au cœur. Aussi ses sonnets, triomphes et canzones me plaisent-ils infiniment plus que les farces fantastiques de l'Arioste et les horribles grimaces de Dante. Le flux naturel de sa langue, venant droit du cœur, me parle aussi tout autrement que le laconisme étudié et même affecté de Dante. Il a toujours été le poète de mon cœur, et il le restera. Que l'hyperexcellent « temps présent » commence à rabaisser le renom de Pétrarque, cela me confirme dans mon jugement. On peut obtenir la preuve bien superflue de celui-ci, si l'on compare Dante et Pétrarque en quelque sorte dans leur déshabillé, c'est-à-dire dans leur prose, en rapprochant les beaux livres si riches de pensées et de vérités de celui-ci, *De vita solitaria*, *De contemptu mundi*, *Consolatio utriusque fortunæ*, etc., et en y ajoutant ses lettres, de la scolastique stérile et ennuyeuse de celui-là. Quant au Tasse, pour finir par lui, il ne me semble pas digne de prendre la quatrième place à côté des trois grands poètes de l'Italie. Essayons d'être justes en tant que postérité, si nous ne pouvons l'être comme contemporains.

Que chez Homère les choses reçoivent toujours les épithètes qui leur appartiennent nettement et absolument, mais non celles qui sont en rapport ou ont une analogie avec ce qui précède, c'est une marque de l'ob-

jectivité dans laquelle il est unique. Ainsi, les Achéens sont toujours les « bien armés », la terre toujours « la nourricière vitale », le ciel toujours « le vaste », la mer « couleur du vin ». Comme la nature elle-même, il laisse les objets inaffectés par les événements humains et les situations humaines. Que ses héros soient joyeux ou affligés, la nature poursuit tranquillement sa marche. Les hommes subjectifs, au contraire, quand ils sont tristes, voient toute la nature sous une couleur sombre, etc. Il n'en est pas ainsi d'Homère.

Parmi les poètes de notre époque, Gœthe est le plus objectif, Byron le plus subjectif. Celui-ci ne parle jamais que de lui-même, et jusque dans les genres poétiques les plus objectifs, tels que le drame et l'épopée, il se décrit dans le héros.

Quant à Jean-Paul, Gœthe est vis-à-vis de lui ce que le pôle positif est au pôle négatif.

L'Egmont de Gœthe est un homme qui prend la vie facilement, et doit expier cette erreur. Mais, en revanche, cette manière d'être lui fait accepter facilement aussi la mort. Les scènes populaires dans *Egmont* sont le chœur.

Qu'on me permette d'avancer ici, au sujet de la pièce maîtresse de Shakespeare, une conjecture sans doute très hardie, mais que je désire néanmoins soumettre au jugement des véritables connaisseurs. Dans le célèbre monologue : *To be or not to be*, cette expression : *when we have shuffed off this mortal coil*, a toujours semblé obscure et même énigmatique, et n'a jamais été bien éclaircie. N'y avait-il pas primitivement : *shuttled off?* Ce verbe n'existe plus. Mais *shuttle* signifie écheveau.

et *coil* pelotte. Le sens serait donc : « quand nous avons fini de dérouler cette pelotte de la mortalité ». Le lapsus était facile[1].

A Venise, à l'Académie des beaux-arts, il y a, parmi les fresques transportées sur toile, un tableau représentant les dieux trônant sur les nuages, assis sur des sièges d'or devant des tables d'or, et, au-dessous d'eux, leurs hôtes précipités, pleins de honte, dans les profondeurs de la nuit. Gœthe a sûrement vu ce tableau, lorsque, lors de son premier voyage en Italie, il écrivit son *Iphigénie*.

L'histoire, que je rapproche volontiers de la poésie, comme son contraste (ἱστορούμενον — πεποιημένον), est pour le temps ce que la géographie est pour l'espace. Elle n'est donc pas, plus que celle-ci, une science au sens propre, vu qu'elle a pour objet non des vérités générales, mais seulement des faits particuliers[2]. Elle a toujours été l'étude favorite de ceux qui aiment à apprendre, sans se soumettre à l'effort intellectuel qu'exigent les sciences proprement dites. Mais elle est plus que jamais cultivée à notre époque, ainsi que le prouvent les nombreux livres d'histoire qui paraissent chaque année. Ceux qui, comme moi, ne peuvent s'empêcher de voir dans chaque histoire toujours la même chose, juste comme dans le kaléidoscope, à chaque tour, les mêmes paillettes reparaissent sous d'autres assemblages, ceux-là sont incapables de partager cet intérêt passionné, sans toutefois

1. L'histoire, contée par Apulée, de la veuve à laquelle apparaît son mari assassiné à la chasse, est tout à fait analogue à celle d'*Hamlet*.

2. Voir le *Monde comme volonté et comme représentation*, Supplément au livre III, chap. XXXVIII.

le blâmer. Quant à la tentative de quelques-uns pour faire de l'histoire une partie de la philosophie, ou même pour constituer celle-ci tout entière, s'imaginant qu'elle peut remplacer cette dernière, elle est risible et absurde. Une illustration de l'attrait particulier qu'offre l'histoire au grand public de tous les temps, c'est l'examen de la conversation de la société telle qu'elle se déroule dans le monde. Elle consiste, en règle générale, en ce que l'un raconte une chose, l'autre une autre, condition sous laquelle chacun est assuré de l'attention du reste de l'auditoire. Comme ici, nous voyons, en histoire, l'esprit occupé exclusivement par les plus petits détails. De même que dans la science, dans toute conversation élevée l'esprit s'élève aussi jusqu'au général. Ceci, toutefois, n'enlève pas sa valeur à l'histoire. La vie humaine est si courte et si fugitive, répartie sur tant d'innombrables millions d'individus, plongeant par masses dans la gueule toujours largement ouverte du monstre qui les attend, l'oubli, que c'est une tâche très recommandable de chercher à sauver du naufrage universel la mémoire de ce qu'il y a de plus important et de plus intéressant, les événements principaux et les principaux personnages.

D'un autre côté, on pourrait considérer aussi l'histoire comme une continuation de la zoologie. Mais tandis que, pour la série entière des animaux, il suffit de considérer l'espèce, pour l'homme, qui a un caractère individuel, il est nécessaire d'étudier aussi les individus avec les circonstances individuelles. Or, les individus et les circonstances étant innombrables, l'imperfection essentielle de l'histoire en résulte aussitôt. La somme de tout ce que l'on en a appris n'est nulle-

ment diminuée par ce qu'il reste à en apprendre. Dans toutes les sciences proprement dites, on peut du moins envisager une connaissance complète. Si l'histoire de la Chine et de l'Inde était ouverte devant nous, l'infinité de la matière, les erreurs de la route se révéleraient et forceraient celui qui les étudie à voir qu'on doit reconnaître dans l'unité la multiplicité, dans le cas donné la règle, dans la connaissance de l'humanité l'activité des peuples, mais non qu'on doit énumérer des faits à l'infini.

L'histoire, d'un bout à l'autre, ne parle que de guerres, et le même thème est le sujet de toutes les œuvres d'art les plus anciennes comme les plus nouvelles. Or, toute guerre a pour origine l'appétit du vol ; aussi Voltaire dit-il avec raison : « Dans toutes les guerres il ne s'agit que de voler ». Dès qu'un peuple sent une surabondance de forces, il assaille ses voisins, en vue de substituer à son propre travail le produit du leur, soit simplement le produit actuel, ou, de plus, celui que lui rapportera leur assujettissement. Telle est la matière de l'histoire universelle et de ses faits héroïques. Dans les dictionnaires français, en particulier, le mot « gloire » devrait être expliqué au point de vue artistique et littéraire, et les mots « gloire militaire » suivis de cette seule indication : « Voyez *butin*[1] ».

Remarquons incidemment que deux peuples très religieux, les Indous et les Égyptiens, lorsqu'ils sentaient une surabondance de forces, ne semblent pas les avoir employées à commettre des brigandages, ou des actions

1. Les phrases et les mots entre guillemets sont en français dans le texte.

(*Le trad.*)

héroïques, mais à construire des édifices qui bravent l'infinité des siècles et honorent leur mémoire.

A cette imperfection essentielle de l'histoire que nous signalons, il faut ajouter que la Muse Clio est aussi profondément infectée de mensonge qu'une prostituée du trottoir de syphilis. Sans doute, la nouvelle méthode critique s'efforce de la guérir, mais ne parvient, avec ses explications locales, qu'à supprimer certains symptômes qui apparaissent çà et là ; et il s'y mêle encore beaucoup de charlatanisme, qui empire le mal. C'est plus ou moins le cas de toute histoire, l'histoire sainte exceptée, cela va de soi. Je crois que les événements et les personnages de l'histoire ressemblent à ceux de la réalité à peu près comme sont ressemblants en général les portraits des écrivains gravés en tête de leur livre. C'est donc seulement une espèce d'esquisse, qui offre une faible analogie, souvent défigurée par un trait faux, et parfois même n'en offre aucune.

Les journaux sont les aiguilles à secondes de l'histoire. Seulement d'ordinaire, outre qu'elles sont de métal moins noble que les deux autres aiguilles, elles vont aussi rarement juste. L' « article de fond » constitue le chœur du drame des faits contemporains. L'exagération de toute sorte est aussi essentielle au journalisme qu'à l'art dramatique : il s'agit en effet d'enfler le plus possible chaque événement. Aussi tous les journalistes sont-ils, par métier, alarmistes ; c'est leur façon de se rendre intéressants. Ils ressemblent en cela aux petits chiens, qui aboient bien fort au plus léger bruit. Il faut donc mesurer l'attention que l'on doit prêter à leur trompette d'alarme, pour qu'elle ne trouble la digestion de personne, et bien se rendre compte que le journal est un verre grossissant, même dans le

meilleur cas ; souvent, en effet, ce n'est qu'un jeu d'ombres sur le mur.

En Europe, l'histoire universelle continue à être accompagnée d'un cadran solaire chronologique tout particulier, qui permet de reconnaître au premier coup d'œil, par les représentations visibles des événements, chaque décennium : ce cadran est réglé par les tailleurs. (A Francfort, par exemple, en 1856, j'ai reconnu aussitôt comme faux un prétendu portrait de Mozart jeune, parce que le vêtement était antérieur d'une vingtaine d'années.) C'est seulement dans le décennium actuel que le cadran s'est dérangé, parce que notre époque n'a pas assez d'originalité pour inventer, comme chaque époque, une mode de vêtement qui lui soit propre. Elle exhibe simplement une mascarade où les gens se démènent, comme de vivants anachronismes, dans toute sorte de costumes depuis longtemps abandonnés. Même la période qui l'a immédiatement précédée eut l'originalité nécessaire pour trouver le frac.

De près, voici ce qu'il en est. De même que chaque homme a une physionomie d'après laquelle on le juge provisoirement, chaque époque en a également une qui n'est pas moins caractéristique. Car l'esprit de chaque âge ressemble à un vent de l'est qui pénètre tout. Nous trouvons en conséquence sa trace dans chaque action, chaque pensée, chaque écrit, dans la musique et dans la peinture, dans la floraison de tel ou tel art. Il imprime son empreinte à l'ensemble et aux détails ; aussi l'époque des phrases dépourvues de sens devait-elle être également celle de la musique dépourvue de mélodie et des formes sans but et sans dessein précis. Les épaisses murailles d'un couvent peuvent tout au plus opposer un obstacle à l'irruption de ce

vent de l'est, en supposant qu'il ne les renverse pas. L'esprit d'un temps lui imprime donc aussi sa physionomie extérieure. C'est le style architectural qui y joue toujours la basse fondamentale ; c'est sur lui que se modèlent les ornements, vases, meubles, instruments de tout genre, et même le vêtement, avec la coupe des cheveux et de la barbe[1]. L'époque actuelle, par manque d'originalité sur tous ces points, porte, nous l'avons dit, le stigmate de la banalité. Ce qui est le plus déplorable, c'est qu'elle a choisi principalement pour modèle le grossier, stupide et ignorant moyen âge, duquel elle saute, le cas échéant, au siècle de François Ier de France, et même de Louis XIV.

Comment son côté extérieur, conservé par des peintures et par des constructions, s'imposera-t-il à la postérité ! Les vils flagorneurs de la populace dénomment cette époque du nom sonore caractéristique de « temps présent », comme si le présent κατ' ἐξοχήν était un présent qui a été préparé par tout le passé, et finalement atteint. Avec quel respect la postérité considérera-t-elle nos palais et nos villas érigés dans le style *rococo* le plus misérable du temps de Louis XIV ! Mais elle aura peine à savoir que faire des décalques et des daguerréotypes des physionomies des cireurs de bottes à barbes socratiques, et des dandys en costume de juifs brocanteurs de ma jeunesse.

1. La barbe devrait, comme demi-masque, être interdite par ordre de la police. Elle est de plus, comme marque caractéristique sexuelle au milieu du visage, *obscène :* voilà pourquoi elle plaît aux femmes. Elle a toujours été, chez les Grecs et chez les Romains, le baromètre de la culture intellectuelle : chez ceux-ci, Scipion l'Africain fut le premier qui se rasa. (Pline, *Histoire naturelle*, livre VII, chap. LIX), et sous les Antonins la barbe se risqua de nouveau. Charlemagne ne la toléra pas ; mais au moyen âge elle triompha jusqu'à Henri IV inclusivement. Louis XIV l'abolit.

L'absence de goût courante de notre époque fait aussi que les grands hommes auxquels on élève des monuments y sont représentés en costume moderne. Or, le monument est érigé à la personne *idéale,* non à la personne réelle; au héros comme tel, au porteur de telle ou telle qualité, à l'auteur de telles œuvres ou de telles actions, non à l'homme tel qu'il s'agita dans le monde, avec toutes les faiblesses et tous les défauts inhérents à notre nature; et de même que ceux-ci ne doivent pas être glorifiés, il ne faut pas glorifier davantage son habit et ses culottes. Dressez-le au contraire à l'état d'homme idéal dans une forme humaine, vêtu simplement à la manière des anciens, c'est-à-dire à demi-nu. Dans cet état seul il convient à la sculpture, qui, préoccupée uniquement de la forme, exige la forme humaine complète et pure.

Et puisque j'en suis aux monuments, j'observerai encore le manque de goût choquant, même l'absurdité de placer une statue sur un piédestal de dix à vingt mètres de hauteur, où personne ne peut la voir distinctement, d'autant plus qu'elle est généralement en bronze, c'est-à-dire noirâtre. Vue à distance, en effet, elle ne se détache pas nettement; et si l'on s'en rapproche, elle s'élève si haut, qu'elle a pour fond le ciel clair qui aveugle les yeux. Dans les villes italiennes, spécialement à Florence et à Rome, les statues se dressent en foule sur les places et dans les rues, mais toutes sur un piédestal très bas, de sorte qu'on puisse bien les voir; il en est de même des colosses du Monte Cavallo[1]. Le bon goût des Italiens s'affirme

1. Le Monte Cavallo, aujourd'hui place du Quirinal, est orné de statues colossales des Dioscures, Castor et Pollux, domptant leurs chevaux, qui décoraient dans l'antiquité l'entrée des thermes

en cela aussi. Les Allemands, au contraire, aiment un plateau élevé de confiseur, avec des reliefs destinés à illustrer le héros représenté.

Mon opinion sur la collection de tableaux de la vieille école des Pays-Bas, réunie par Boisserée [1], et actuellement à Munich, peut trouver place à la fin de ce chapitre d'esthétique.

Une œuvre d'art véritable n'a nullement besoin, pour être goûtée, du préambule d'une histoire de l'art. Cette règle cependant trouve moins son application ici que pour toute autre peinture. Nous ne comprendrons bien,

de Constantin, et que le pape Sixte-Quint fit ériger en 1589 devant son palais d'été, qui, très agrandi, est devenu, depuis 1870, la résidence du roi d'Italie. C'est évidemment par pure fantaisie que les noms de Phidias et de Praxitèle sont gravés sur les piédestaux desdites statues. Celles-ci, de l'avis à peu près unanime des archéologues, ne peuvent remonter plus haut qu'au temps de Tibère.

(*Le trad.*)

1. Les deux frères Boisserée, nés à Cologne, ont bien mérité de leurs compatriotes comme archéologues et architectes. L'aîné, Sulpice (1783-1854), s'est toutefois acquis plus de notoriété que le second, Melchior (1786-1851). Ils firent en 1823 un voyage à Paris qui éveilla en eux l'amour des beaux-arts et leur inspira l'idée de rechercher les antiquités artistiques de leur pays. Ils rassemblèrent, entre autres trouvailles, une collection très importante de tableaux des primitifs allemands et flamands qu'ils vendirent, en 1827, au roi Louis de Bavière. En 1835, Sulpice fut nommé conservateur général des monuments plastiques de la Bavière ; notre Académie des beaux-arts le reçut parmi ses membres étrangers. On a de lui des ouvrages d'une très grande importance, au premier rang desquels ses *Vues, plans, coupes et détails de la cathédrale de Cologne, avec achèvements d'après le plan du maître architecte* (1821, in-folio), qui eurent pour résultat de faire reprendre la construction du grand édifice, interrompue depuis des siècles. Gœthe a écrit un article sur ce livre. Il était d'ailleurs lié avec Sulpice Boisserée, et entretint avec lui une correspondance qui a été publiée en 1862. La veuve de ce dernier a écrit la vie de son mari (1862, 2 vol.).

(*Le trad.*)

en tout cas, la valeur de ces tableaux, qu'en sachant comment on peignait avant Van Eyck : c'était dans le style importé de Byzance, c'est-à-dire sur fond d'or à la détrempe, les figures dépourvues de vie et de mouvement, raides et rigides, avec de massives auréoles portant le nom du saint. Van Eyck, véritable génie, retourna à la nature, donna aux tableaux un arrière-fond, aux figures une attitude, des gestes et un groupement vivants, aux physionomies de l'expression et de la vérité, et aux plis de la justesse ; il introduisit en outre la perspective, et atteignit en général à la plus haute perfection dans l'exécution technique. Ses successeurs suivirent en partie cette même voie, comme Schoreel[1] et Hemling (ou Memling), et revinrent en partie aux anciennes absurdités. Lui-même avait dû en conserver autant que la manière de voir ecclésiastique le lui rendait obligatoire : il dut, par exemple, encore dessiner des auréoles et de massifs rayons de lumière. Mais on voit qu'il a éliminé autant qu'il pouvait. Sa relation avec l'esprit du temps est donc toujours combative, absolument comme celle de Schoreel et de Hemling. Il faut en conséquence les juger en se reportant à leur époque. Celle-ci est responsable du fait que leurs

1. Jan Schoreel, ou Scorel (1495-1562), fut élève de Jean Gossaert (ou de Mabuse, c'est-à-dire de Maubeuge), et acheva, dit-on, son éducation artistique à Nüremberg, dans l'atelier d'Albert Dürer. Puis il voyagea en Orient et alla jusqu'à Jérusalem, où il fit beaucoup d'études de paysages. Il séjourna ensuite à Rome, et fit le portrait de son compatriote le pape Adrien VI. Il se fixa plus tard définitivement à Utrecht. Ses tableaux, peu nombreux, offrent une sorte de compromis entre le goût italien et la manière hollandaise. Les plus remarquables se trouvent à Utrecht, Rotterdam, Cologne et Munich. — Schopenhauer aurait dû ne le nommer qu'après Memling, qui naquit soixante-cinq ans avant lui.

(*Le trad.*)

productions sont en général banales, souvent dépourvues de goût, toujours rebattues, ecclésiastiques, comme, par exemple, les « Trois Rois », la « Vierge mourante », « Saint Christophe », « Saint Lucas peignant la Vierge », etc. C'est de même la faute de leur temps, si leurs figures n'ont presque jamais une attitude ni un air libres, purement humains, mais font habituellement des gestes ecclésiastiques, c'est-à-dire des gestes contraints, étudiés, humbles, rampants de mendiants. Ajoutez que ces peintres ne connaissaient pas l'antiquité : aussi leurs figures ont-elles rarement de beaux visages, le plus souvent de laids, et jamais de beaux corps. La perspective aérienne manque ; la perspective linéaire est habituellement correcte. Ils ont tout tiré de la nature, telle qu'ils la connaissaient. Aussi l'expression des visages est-elle vraie et honnête, mais jamais très accusée, et aucun de leurs saints n'a dans ses traits une seule trace de cette sainteté sublime et ultra-terrestre qu'on trouve chez les seuls Italiens, à commencer par Raphaël, sans oublier Corrège dans ses premiers tableaux.

On pourrait, impartialement, juger ainsi les tableaux en question : ils ont en grande partie la plus haute perfection technique dans la représentation du réel, des têtes aussi bien que des vêtements ; ils atteignent presque, sous ce rapport, à la hauteur des Néerlandais du XVII^e^ siècle. Au contraire, la très noble expression, la très haute beauté et la véritable grâce leur sont restées étrangères. Or, celles-ci constituant le but auquel la perfection technique aspire en tant que moyen, ce ne sont pas des chefs-d'œuvre du premier ordre et on ne peut les goûter entièrement, par suite des imperfections signalées, outre la banalité du sujet

et les gestes ecclésiastiques constants, quoique ceci doive être mis avant tout sur le compte du temps.

Leur principal mérite, mais seulement chez Van Eyck et ses meilleurs élèves, consiste dans l'imitation la plus trompeuse de la réalité, obtenue par une vue claire de la nature et une application acharnée, en même temps que dans la vivacité des couleurs, — mérite exclusivement propre à ces peintres. Ni avant eux ni après eux on n'a peint avec de *telles* couleurs. Ils brûlent, et leur coloris atteint à la plus haute énergie. Aussi ces tableaux, après trois siècles et demi, semblent-ils d'hier. Quel malheur que Raphaël et Corrège n'aient pas connu ces couleurs-là ! Mais elles sont restées le secret de l'école et sont aujourd'hui perdues. On devrait les rechercher par les procédés chimiques.

SUR L'INTÉRESSANT

Dans les œuvres poétiques, notamment dans l'épopée et le genre dramatique, trouve place une propriété qui est différente de la beauté : l'intéressant. La beauté consiste en ce que l'œuvre d'art reproduit clairement les idées du monde en général, et la poésie spécialement les idées de l'être humain, en acheminant ainsi également l'auditeur vers la connaissance des idées. Les moyens qu'emploie la poésie à cette fin sont la création de caractères significatifs et l'invention d'événements destinés à amener des situations importantes permettant à ces caractères de déployer leurs particularités, de révéler leur intérieur; de sorte que, par cet exposé, l'idée complexe de l'humanité gagne en clarté et en achèvement. Quant à la beauté, elle est la propriété inséparable de l'idée devenue connaissable. Ou, si l'on veut, est beau tout ce en quoi l'on reconnaît une idée; car être beau, c'est exprimer clairement une idée. Nous voyons que la beauté est toujours l'affaire du *connaître* et se rapporte uniquement au sujet de la *connaissance,* non à la *volonté.* Nous savons même que la conception du beau, dans le sujet, présuppose le silence complet de la volonté.

Au contraire, nous qualifions d'intéressant un drame ou un poème narratif dont les événements ou l'action

nous contraignent à prendre parti, absolument comme dans les événements réels où notre propre personne est en jeu. La destinée des personnages représentés nous affecte alors de la même façon que la nôtre. Nous attendons avec une vive émotion le développement des événements, nous suivons avec curiosité leur marche, nous éprouvons de véritables battements de cœur à l'approche du danger, notre pouls s'arrête quand celui-ci atteint son point culminant, et se remet à battre plus vite quand tout à coup le héros est sauvé; nous ne pouvons quitter le livre avant d'en avoir terminé la lecture, et nous prolongeons notre veillée dans la nuit, par intérêt pour les soucis de notre héros, tout comme s'il s'agissait des nôtres propres. Au lieu de nous apporter un délassement et du plaisir, ces récits nous feraient éprouver tout le tourment que la vie réelle nous impose souvent, ou du moins celui que nous fait éprouver un rêve angoissant, si, à la lecture ou au théâtre, nous ne nous appuyions sur le sol ferme de la réalité, et si, dès qu'une souffrance trop vive s'empare de nous, nous ne pouvions, en nous réfugiant sur ce sol, briser à chaque moment l'illusion, puis y revenir à notre gré, sans qu'il soit besoin de la transition violente par laquelle nous nous débarrassons enfin des terreurs d'un cauchemar, en nous réveillant.

Il est évident que ce qui est mis en mouvement par une poésie de cette espèce, c'est notre volonté, et non seulement la connaissance pure. Le mot « intéressant » désigne donc en général ce qui est en sympathie avec la volonté individuelle, *quod nostra interest*. Ici le beau se sépare nettement de l'intéressant. Celui-là est l'affaire de la connaissance, et de la plus pure; celui-ci agit sur la volonté. Ensuite le beau consiste dans la

conception des idées, connaissance qui a délaissé le principe de la raison. L'intéressant, au contraire, naît toujours de la marche des événements, c'est-à-dire d'implications qui ne sont possibles que par le principe de la raison sous ses différentes formes.

La différence essentielle entre l'intéressant et le beau est maintenant claire. Nous avons reconnu le beau comme but proprement dit de chaque art, par conséquent aussi de la poésie. Il faut donc seulement se demander si l'intéressant ne constitue pas un second but de la poésie, ou s'il n'est pas un moyen de représentation du beau, ou s'il n'est pas amené par celui-ci comme accident essentiel, se trouvant là de lui-même dès que le beau apparaît, ou si du moins il n'est pas conciliable avec ce but principal, ou enfin s'il le contrarie.

Avant tout, l'intéressant ne se rencontre que dans les œuvres poétiques, non dans la sculpture et la peinture, la musique et l'architecture. Ici, on ne l'imagine même pas; à moins qu'il ne soit quelque chose de tout individuel pour un ou deux spectateurs, comme un tableau qui représenterait une personne aimée ou haïe, un bâtiment qui me servirait de demeure ou de prison, une musique qui serait celle du bal de mon mariage, ou la marche aux sons de laquelle j'entrai en campagne. Un intéressant de cette espèce est, de toute évidence, complètement étranger à l'essence et au but de l'art, que même il contrarie, en ce sens qu'il découle entièrement de la pure contemplation artistique. Il pourrait se faire que ce jugement s'appliquât, à un degré moindre, à tout intéressant.

L'intéressant n'existant qu'à la condition que notre intérêt pour un exposé poétique égale celui que nous éprouvons pour un fait réel, exige évidemment que,

pour le moment, cet exposé fasse illusion, et il ne le peut que par la *vérité*. Mais la vérité est l'apanage de la perfection de l'art. Le tableau, le poème doivent être vrais comme la nature même ; mais ils doivent en même temps, par la mise en relief de l'essentiel et du caractéristique, par la concentration de tous les traits essentiels du fait à représenter, et par le rejet de tout ce qui est essentiel et accidentel, faire uniquement surgir les idées de ceux-là et devenir ainsi une *vérité idéale* au-dessus de la nature.

Grâce à la vérité, par conséquent, l'intéressant se rattache au beau, en ce que la vérité amène l'illusion. Mais l'*idéal* de la vérité pourrait déjà porter préjudice à l'illusion, en introduisant une différence générale entre la poésie et la réalité. Le réel aussi pouvant peut-être se rencontrer avec l'idéal, cette différence ne supprime pas nécessairement toute illusion. Les arts plastiques se heurtent dans l'étendue de leurs moyens à une borne qui exclut l'illusion : la sculpture donne la forme sans couleur, sans yeux ni mouvement ; la peinture simplement la vue d'une portion enfermée dans de rigoureuses limites, qui font différer le tableau de la froide réalité qui l'entoure. Donc, ici, l'illusion, et, par elle, l'intérêt semblable à celui que l'on porte à une chose réelle, l'intéressant, en un mot, est exclu ; la volonté est conséquemment mise hors de jeu, et l'objet seul est livré à la pure contemplation désintéressée. Ce qui maintenant est excessivement curieux, c'est qu'un mauvais genre d'art plastique franchit ces limites, provoque l'illusion du réel et avec elle l'intéressant, mais détruit immédiatement l'effet de l'art véritable, et n'est plus utilisable comme moyen de représentation du beau, c'est-à-dire de communication

de la connaissance des idées : c'est l'art des figures de cire. Et voici l'occasion de marquer la limite qui les exclut du domaine des beaux-arts. Ces figures, quand elles sont magistralement exécutées, produisent une illusion complète, et pour cette raison même nous nous tenons devant elles comme devant un être réel, lequel, en cette qualité, est déjà provisoirement un objet pour la volonté, c'est-à-dire intéressant ; il éveille donc cette volonté et supprime, par là, la connaissance pure. Nous nous approchons d'une figure de cire avec la retenue et la précaution que nous inspire un être humain réel; notre volonté est excitée et se demande si elle doit aimer ou haïr, fuir ou attaquer ; elle attend un acte. Mais la figure étant en définitive dépourvue de vie, elle produit l'impression d'un cadavre et vous affecte d'une façon des plus désagréables. Ici l'on a en plein l'intéressant, et néanmoins nulle œuvre d'art ; ainsi, l'intéressant en soi ne se propose aucun but artistique. Ceci provient aussi de ce que, même dans la poésie, les genres dramatique et narratif seuls sont susceptibles de l'intéressant. Si celui-ci était, à côté du beau, un but de l'art, la poésie lyrique serait, par cela même, déjà moitié au-dessous de ces deux autres genres.

Abordons maintenant la seconde question. Si l'intéressant était un moyen d'atteindre le beau, chaque poème intéressant devrait aussi être beau. Or, cela n'est pas. Souvent un drame ou un roman nous captive par l'intéressant, quoiqu'il soit en même temps tellement dépourvu de toute beauté, que nous avons honte en secret d'y avoir perdu notre temps. C'est le cas pour maint drame qui ne donne absolument aucune image pure de l'essence de l'humanité et de la vie, présente des caractères plats ou tout à fait mal

dessinés, en réalité des monstruosités, par opposé à l'essence de la nature ; mais le cours des événements et les péripéties de l'action sont si empoignants, la situation du héros parle tellement à notre cœur, que nous ne sommes pas satisfaits tant que l'intrigue n'est pas débrouillée et que nous ne savons pas le héros hors de danger ; avec cela, l'action est si habilement réglée et menée, que notre attention est toujours vivement tendue vers la suite du développement ; or, comme il nous est impossible de deviner celui-ci, notre intérêt reste sans cesse partagé entre la curiosité et la surprise, et, très divertis, nous ne nous apercevons pas de la fuite du temps. De ce genre sont la plupart des pièces de Kotzebue[1]. C'est ce qui est fait pour la masse. Elle cherche l'amusement, les passe-temps, non la connaissance, et le beau est l'affaire de la connaissance ; aussi l'aptitude pour lui diffère-t-elle autant que les facultés intellectuelles. La masse est inaccessible à la vérité intime des choses représentées ; qu'elles soient conformes à l'essence de l'humanité ou en contradiction avec elles, peu lui chaut. Elle a un sens pour la platitude ; c'est vainement qu'on cherche à lui révéler les profondeurs de l'être humain.

Il faut remarquer aussi que les pièces dont le mérite consiste dans l'intéressant perdent quand on les revoit, parce que le dénouement, désormais connu, ne peut plus exciter la curiosité. Leur représentation répétée les rend fades et ennuyeuses pour le spectateur. Au contraire, les œuvres dont le mérite consiste dans le beau gagnent à être souvent revues, parce qu'on les comprend toujours mieux.

1. Voir, sur Kotzebue, la note de *Philosophie et philosophes*, page 123. (*Le trad.*)

Parallèlement aux représentations dramatiques il faut ranger les représentations le plus souvent narratives, les créations de la fantaisie de ces hommes qui, à Venise et à Naples, déposent leur chapeau dans la rue et restent là jusqu'à ce qu'un auditoire se soit formé autour d'eux ; alors ils entament un récit dont l'intérêt captive tellement les auditeurs que, à l'approche de la catastrophe, le narrateur prend son chapeau et peut faire sa collecte auprès de son public cloué sur place, sans craindre que personne cherche maintenant à se dérober. Ces mêmes hommes exercent en Allemagne leur industrie moins directement, — par l'intermédiaire des éditeurs, des foires de Leipzig et des loueurs de livres, ce qui leur permet de ne pas aller en habits si déguenillés que leurs confrères d'Italie, et ils offrent les enfants de leur imagination, sous le titre de romans, nouvelles, récits, poésies romantiques, contes, etc., au public qui, derrière son poêle et en robe de chambre, peut s'apprêter à goûter l'intéressant avec plus de commodité, et aussi de patience. La plus grande partie de ces productions, on le sait, sont dépourvues de toute valeur esthétique ; et cependant on ne peut refuser à beaucoup le mérite de l'intérêt. Autrement, comment exciteraient-elles tant de sympathie ?

Nous voyons donc que l'intéressant n'implique pas nécessairement le beau, — ce qui était la seconde question. Mais, au rebours, le beau n'implique pas non plus nécessairement l'intéressant. Des caractères remarquables peuvent être représentés, les profondeurs de la nature humaine révélées par leur aide, et tout cela peut être rendu visible par des actions et des souffrances extraordinaires, de sorte que l'essence du monde et de l'homme ressorte pour nous du tableau en traits

des plus vigoureux et des plus nets, sans que la marche de l'action, l'enchevêtrement et l'issue inattendue des événements aient réellement excité notre intérêt à un haut degré. Les immortels chefs-d'œuvre de Shakespeare ont peu d'intéressant : l'action ne s'avance pas en ligne droite, elle hésite, comme partout dans *Hamlet*, elle s'étend de côté, en largeur, comme dans le *Marchand de Venise*, tandis que la longueur est la dimension de l'intéressant ; les scènes ne se rattachent que faiblement les unes aux autres, comme dans *Henri IV*. Aussi les drames de Shakespeare n'agissent-ils pas sensiblement sur la masse.

Les exigences d'Aristote, et tout particulièrement celle de l'unité d'action, ont en vue l'intéressant, non le beau. Ces exigences sont d'ailleurs conformes au principe de la raison ; mais nous savons que l'*Idée*, et conséquemment le Beau, n'existent que pour cette connaissance qui s'est affranchie de la domination du principe de la raison. Ce qui sépare aussi l'intéressant du beau, c'est que celui-là appartient manifestement à la manière d'envisager les choses qui est la conséquence du principe de la raison ; tandis que le beau, au contraire, est toujours étranger au contenu de ce principe.

La meilleure et la plus frappante réfutation des unités d'Aristote est celle de Manzoni dans la Préface de ses tragédies [1].

Ce qui vient d'être dit des pièces de Shakespeare

1. Ou, pour préciser, dans la Préface d'*Il conte di Carmagnola* (1820). Mais cette réfutation est bien plus complète encore dans la très longue lettre écrite en français par l'illustre poète italien à Claude Fauriel, qui avait traduit dans notre langue ses œuvres dramatiques.

(*Le trad.*)

s'applique également à celles de Gœthe. *Egmont* même n'agit pas sur la foule, parce que l'intrigue et le développement lui font à peu près défaut ; et que dire de *Torquato Tasso* et d'*Iphigénie !*

Les tragiques grecs ne se proposaient pas d'agir sur les spectateurs par l'intéressant. Ce qui le prouve, c'est qu'ils ont presque toujours pris pour matière de leurs chefs-d'œuvre des événements universellement connus et souvent déjà traités dramatiquement. Nous voyons aussi par là combien le peuple grec était sensible au beau, puisqu'il n'avait pas besoin, pour en assaisonner la jouissance, d'y ajouter l'intérêt d'événements inattendus et d'une nouvelle histoire.

Les chefs-d'œuvre narratifs, eux aussi, possèdent rarement la propriété de l'intéressant. Père Homère nous révèle l'essence entière du monde et de l'homme, mais il ne s'efforce pas d'exciter notre intérêt par la combinaison des événements, ni de nous surprendre par des complications inattendues ; son pas est incertain, il s'arrête à chaque scène, et il nous présente avec calme des tableaux successifs qu'il peint avec soin. En le lisant, nous ne ressentons aucun intérêt passionné, nous restons dans l'état de pure connaissance ; il n'émeut pas notre volonté, mais l'apaise par son chant ; il ne nous en coûte aucun effort pour interrompre notre lecture, car notre esprit n'est pas dans un état de tension. Cela est vrai plus encore de Dante, qui d'ailleurs n'a pas écrit une épopée, mais simplement un poème descriptif. Nous faisons une constatation semblable au sujet des quatre romans immortels, *Don Quichotte*, *Tristram Shandy*, la *Nouvelle Héloïse* et *Wilhelm Meister*. Leur but principal n'est aucunement d'exciter notre intérêt. Dans *Tristram Shandy*, par

exemple, le héros, à la fin de l'ouvrage, n'est encore âgé que de huit ans.

D'autre part, nous n'avons pas le droit d'affirmer que l'intéressant ne se rencontre jamais dans les chefs-d'œuvre. Nous le trouvons dans les drames de Schiller à un degré déjà sensible ; aussi ces drames parlent-ils à la foule. L'*Œdipe roi* de Sophocle est dans le même cas. Parmi les chefs-d'œuvre narratifs, il en est de même du *Roland furieux* de l'Arioste. Mais un exemple où l'intéressant au plus haut point s'associe en même temps au beau, c'est l'excellent roman de Walter Scott, les *Contes de mon hôte* (*The Tales of my Landlord*), seconde série[1]. C'est l'œuvre littéraire la plus captivante que je connaisse, et qui permet de voir le plus nettement tous les effets de l'intéressant indiqués jusqu'ici à grands traits. Ce roman est en même temps très beau. Il nous présente les tableaux les plus variés de la vie peints avec une vérité frappante, et dresse devant nous avec autant d'exactitude que de fidélité les caractères les plus différents.

L'intéressant est donc compatible avec le beau : et c'est la troisième question qui se présente. Cependant il se pourrait bien que la plus faible proportion de mélange entre l'intéressant et le beau fût encore ce qu'il y a de meilleur, et le beau est et reste le but de l'art. Le

1. Les *Contes de mon hôte*, que Walter Scott donna comme l'œuvre de M. Peter Pattisson, maître d'école adjoint à Gandercleuch, publiée après sa mort par son directeur Jedediah Cleishbotham, se composent de quatre séries, dont la première renferme le *Nain noir* et *Vieille mortalité*, la seconde la *Prison d'Édimbourg*, la troisième la *Fiancée de Lammermoor* ainsi que la *Légende de Montrose*, et la quatrième le *Comte Robert de Paris* et le *Château dangereux*. Les trois premières séries parurent de 1816 à 1819, et la dernière en 1831.

(*Le trad.*)

beau est en opposition avec l'intéressant à un double point de vue. En premier lieu, il s'appuie sur la connaissance de l'*idée*, connaissance qui détache complètement son objet des formes exprimées par le principe de la raison; l'intéressant, au contraire, s'appuie principalement sur les événements, et les combinaisons de ceux-ci se déroulent en vertu du fil conducteur du principe de la raison. En second lieu, l'intéressant agit par excitation de notre volonté; le beau, au contraire, est uniquement au service de la connaissance pure et inerte. Cependant les œuvres dramatiques et narratives ont besoin d'un mélange d'intéressant, de même qu'il faut aux substances volatiles purement gazeuses une base matérielle pour pouvoir être conservées et communiquées. C'est que, d'une part, il résulte de lui-même des événements qui doivent être imaginés pour mettre les caractères en action; et que, de l'autre, l'âme se fatiguerait à passer sans intérêt d'une scène à une autre, d'un tableau important à un suivant, si elle ne se sentait attirée par un fil invisible. Or, ce fil est l'intéressant; c'est la participation à laquelle nous force l'événement comme tel, et qui, en qualité de lien de l'attention, dispose l'âme à suivre le poète dans toutes les parties de son œuvre. Quand l'intéressant réussit à produire cet effet, il a rempli sa tâche; car il ne doit servir à l'enchaînement des tableaux à l'aide desquels le poète entreprend de porter l'idée à notre connaissance, que comme un cordon à travers lequel on enfile des perles, qui les retient, et en forme un collier. Mais l'intéressant devient préjudiciable au beau, dès qu'il dépasse cette mesure. C'est le cas, quand il nous inspire un intérêt si vif, que chaque description étendue d'objets particuliers faite par le poète narratif, ou

chaque considération un peu longue mise par le poète dramatique dans la bouche de ses personnages, provoque notre impatience, et que nous sommes tentés d'éperonner l'auteur, pour connaître plus vite la suite des événements. Dans les œuvres épiques et dramatiques où le beau et l'intéressant existent également à très forte dose, l'intéressant est en effet comparable au ressort de la montre, qui met le tout en mouvement, mais qui, si rien ne l'arrêtait, se déroulerait en quelques minutes jusqu'au bout du rouage entier. Le beau, au contraire, en nous retenant devant chaque considération étendue et la description de chaque objet, joue ici le rôle du cylindre dans la montre, lequel empêche le développement du ressort.

L'intéressant est le corps de l'œuvre ; le beau en est l'âme.

Dans les poésies épiques et dramatiques, l'intéressant, comme qualité nécessaire de l'action, est la matière; le beau est la forme. Celle-ci a besoin de celle-là, pour être visible.

ÉVREUX. IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS

La Bibliothèque The Library

Réseau de bibliothèques Université d'Ottawa Échéance	Library Network University of Ottawa Date Due
12 FEV. 1998	
DEC 02 1999	
FEB FEV 14 2000	
MAR 12 2001	
MAR 04 2001	
APR AVR 22 2002	
MAR 15 2006	
UN 23 MAI 2008	

a39003 000351832b

B 3118 .F7D52 1909
SCHOPENHAUER, ARTHUR
METAPHYSIQUE ET ESTHET

IRRÉPARABLE
IRREPARABLE

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 06 14 03 18 15 7